KONSTANZER MALEREIEN
DES 14. JAHRHUNDERTS.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

ACAD. LAND. BAT. BIBL.

VORGELEGT VON

HERTHA WIENECKE

AUS GLESZCZONEK.

HALLE A. S.
HOFBUCHDRUCKEREI C. A. KAEMMERER & CO.
1912.

Referent: Professor Dr. **Adolph Goldschmidt.**

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Der heutige Bestand an Konstanzer Kunstwerken des späten Mittelalters 5

I. Malereien des 13. Jahrhunderts 8

II. Wandmalereien des 14. Jahrhunderts 13

1. Frühes 14. Jahrhundert 13

a) die Leinwandbilder und Verwandtes (Weingartner Liederhs., Rud. v. Ems St. Gallen) 13

b) die Weiberlistszenen und Verwandtes (Holzkästchen Zürich, Wandmalereien Grüningen) 24

c) die Nischenmalerei in Reichenau-Mittelzelle 28

2. Mitte des Jahrhunderts 31

a) die Kreuzigung der Münstersakristei 31

b) die Kreuzigung des Dominikanerklosters 32

c) die Märtyrerszenen des Dominikanerklosters 35

d) die Bilder der Rineggschen Kurie 41

3. Zweite Hälfte des Jahrhunderts 47

a) die Bilder im Münsterkreuzgang 47

b) die Köpfe im Bogenfries des Münsters 49

c) die Heiligen im Schallerschen Haus 50

III. Glasmalereien des 14. Jahrhunderts 51

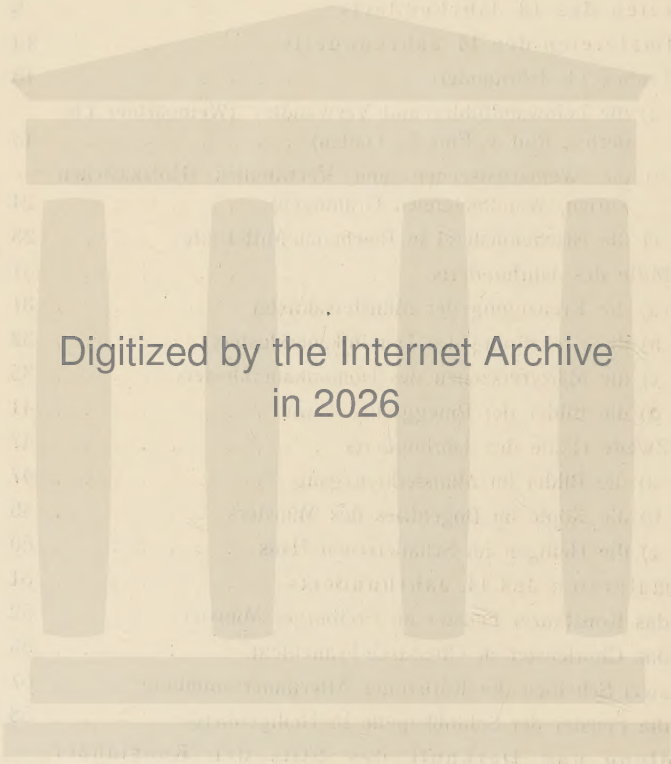
1. das Konstanzer Fenster im Freiburger Münster 52

2. das Chorfenster in Oberkirch-Frauenfeld 55

3. zwei Scheiben der Karlsruher Altertümersammlung . . . 57

4. die Fenster der Schloßkapelle in Heiligenberg 58

IV. Wandlung und Herkunft des Stils der Konstanzer Malereien 70



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544727_0072

Einleitung.

Für die deutsche Malerei des späten Mittelalters liefern die vielen während der letzten Jahrzehnte in Süddeutschland aufgedeckten Wandmalereien ein reiches Material, das bisher noch verhältnismäßig wenig beachtet worden ist.[1]) Der schlechte Erhaltungszustand, die wenig hohe Qualität, unverständige Restaurationen und schließlich die Schwierigkeit, von an sich schon matten und undeutlichen Bildern leidlich scharfe photographische Aufnahmen zu erzielen, machen in den meisten Fällen diese Nichtachtung begreiflich. So sind denn jene Wandmalereien erst zum Teil publiziert und reproduziert,[2]) und eine systematische Bearbeitung hat noch nirgends eingesetzt; sie wird auch erst möglich sein, wenn durch ein großes Corpus von Abbildungen und durch Einzeluntersuchungen über kleinere lokale Gruppen eine sichere Grundlage geschaffen ist.

Die vorliegende Arbeit behandelt die Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts, eine Gruppe, die sich für die vorläufige Bearbeitung vielleicht mehr als andere empfiehlt, denn einmal sind hier auf lokal begrenzten Raum verhältnismäßig viele und vielseitige Proben — neben

1) Es ist bezeichnend, daß in Michels großer Kunstgeschichte der Abschnitt über die deutsche Wandmalerei dieser Epoche ganz ausgefallen ist.

2) Anders in der Schweiz, wo fast alles von dem gleichfalls sehr reichen Material veröffentlicht ist. Vgl. Escher, die Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz. Straßburg 1906.

kirchlichen auch Profanmalereien — erhalten, die sich über das ganze Jahrhundert verteilen, und ferner bietet sich hier die Möglichkeit, den Wandgemälden eine Gruppe gleichzeitiger, stilverwandter Glasmalereien anzureihen.

Die besten unter den Konstanzer Wandmalereien sind in den Arbeiten von Gramm und von Wingenroth und Gröber bereits eingehend behandelt worden.[1]) Auf die zahlreichen weiteren Reste, die zeigen, daß jene Stücke nicht vereinzelt dastehen, ist von ihnen auch schon andeutend hingewiesen worden. In der Tat sind noch genug Spuren vorhanden, in Konstanz selbst und im weiteren Umkreis des Bodensees, die beweisen, daß hier vom 13. bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts eine reiche malerische Tätigkeit entfaltet worden ist.

Von plastischen Werken dieser Zeit ist hier, abgesehen von einigen Grabsteinen und Metallarbeiten, nichts vorhanden.[2]) Daß die Steinplastik am Bodensee keine Bedeutung erlangte, erklärt z. T. die Beschaffenheit des in der Gegend zur Verfügung stehenden Materials — Rheingeschiebe und Keupersandstein aus Rorschach oder Rheinfeld —, das sich für Bildhauerarbeiten nicht eignete. Ein Moment, das der um so stärkeren Inanspruchnahme der Wandmalerei sicher zu gute kam.

Neben dieser muß auch die Konstanzer Glasmalerei von Bedeutung gewesen sein. An Ort und Stelle hat sich freilich, außer einigen ziemlich geringen Scheiben des 15. Jahrhunderts nichts erhalten. Aber an andern Orten lassen sich mehrfach gemalte Fenster des 14. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit auf Konstanzer Ursprung

---

1) Gramm, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1906. — Wingenroth, die neuaufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden. Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins. N. F. XX 1905. — Wingenroth und Gröber, die Malerei während des Konstanzer Konzils. Freiburg, Schauinsland 1908/09.

2) Das heilige Grab im Konstanzer Münster steht ganz isoliert da und ist kaum als ein Werk der einheimischen Kunst anzusehen.

zurückführen und helfen so in erwünschter Weise das Bild der Bodenseemalerei in dieser Zeit vervollständigen.

Für das Kapitel der Konstanzer Miniaturen fehlt bis heute noch das Material. Vorläufig können die wenigen Handschriften, bei denen stilistische Verwandtschaft mit Konstanzer Wandmalereien oder mehr historisch-philologische Gründe die Konstanzer Herkunft wahrscheinlich machen, doch nur mit Vorbehalt in diesem Zusammenhang angeführt werden. Wo die reichen Bestände der seit langer Zeit aus Konstanz verschwundenen Münster- und Klosterbibliotheken geblieben sind, ist unbekannt. Nur für einen Teil der Domkapitelbibliothek ist kürzlich festgestellt worden, daß er auf dem Weg über Kloster Weingarten in die Stuttgarter Landesbibliothek gelangt ist,[1]) und diese Codices sind an gotischen Miniaturen wenig ergiebig.

1) Lehmann, Neue Bruchstücke aus Weingartner Italahandschriften. Sitzungsberichte d. bair. Akad. d. Wissensch. Phil. hist. Klasse 1908. — Löffler, Zur Provenienzfrage der Weingartner Handschriften mit Italafragmenten. Zeitschrift für Bibliothekswesen 1910.

I. Malereien des 13. Jahrhunderts.

Bilder aus der der gotischen Malerei unmittelbar vorangehenden Epoche sind in Konstanz nur sehr spärlich vorhanden. Das einstmalige Dominikanerkloster auf der der Stadt vorgelagerten Insel, dessen Kirchenwände durchweg und dessen Klosterräume an vielen Stellen Malereien trugen, hätte am besten Aufschluß über die Konstanzer Malerei dieser Zeit geben können. In seiner heutigen Gestalt (1236 gegründet, 1785 profaniert, 1874 zum Inselhotel umgebaut) besitzt es nur einige Reste, die, zum größeren Teil nur schwach noch sichtbar und unter beweglichen Tapeten geborgen, zum kleineren Teil stark restauriert, auf den unter der Feuchtigkeit des Inselgrundes leidenden Mauern in absehbarer Zeit wohl überhaupt ihrem Untergang entgegengehen. Beim letzten durchgreifenden Umbau waren im Innern der Kirche auf fast allen Wänden Malereien freigelegt worden,[1]) von denen aber nur der dem 14. Jahrhundert entstammende Martyrienzyklus auf der Nordwand und das spätromanische Gemälde der sieben Heiligen auf der östlichen Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffes erhalten geblieben sind. Dies letztere Bild ist heute in Konstanz selbst die einzige noch dem 13. Jahrhundert angehörende Malerei und verdient darum trotz der sehr starken Restauration (Zeichnungslinien und Farben durchweg aufgefrischt, die Köpfe ganz neu; im alten Zustand waren die Nimben plastisch aufgesetzt) Beachtung. Wenn es auch nicht mehr Aufschluß über einstige Details der

1) Über die anderen damals gleich wieder zerstörten Bilder vgl. Zeppelin, Schriften d. Vereins f. Gesch. d. Bodensees VI, 1875.

Zeichnung oder Art der Kolorierung geben kann, wird es doch hinsichtlich der Gesamtlinienführung und Komposition auch in seiner jetzigen Verfassung noch als charakteristisch für seine Epoche gelten können.

Dargestellt ist Johannes der Täufer, an den sich rechts und links in strenger Symmetrie je drei weitere Heilige anreihen. An drei Seiten bilden Blattornamente den Rahmen. Über der unteren Randborte in gotischer Majuskel die leoninischen Verse:

En docet exemplum quam sit venerabile templum
In quo cuique datur votum si rite petatur.

Die ganze Komposition ist nach der Mitte hin orientiert. Der Täufer steht in strenger Frontalität da, in beiden Händen die Scheibe mit seinem Symbol vor sich haltend.[1]) Die beiden Bischöfe neben ihm, wohl Gebhard und Konrad, die beiden heiligen Bischöfe von Konstanz, machen eine kaum merkliche Wendung nach ihm hin. Etwas mehr schon drehen sich die beiden Ordensstifter zur Seite, links Franziskus, der seine Wundmale zeigt, rechts Dominikus mit Buch und Lilie. Die beiden Randfiguren endlich, ein heiliger Märtyrer im Dominikanergewand (Petrus Martyr?) und ein heiliger Mönch in roter Kutte (wahrscheinlich war sie früher grau oder braun, denn gemeint ist ein Franziskaner: Antonius von Padua) zeigen sich in voller Dreiviertelansicht. Das starre Dastehen wird nur bei Franziskus durch eine empfindsame Neigung des Oberkörpers unterbrochen, in der sich schon etwas von der weichen Biegsamkeit der nächsten Generation ankündigt. Im übrigen gehört der Stil der Figuren in ihrer hieratischen und architektonischen Gebundenheit und in ihrer geradlinig-eckigen Zeichnung noch völlig der Zeit vor dem Eintreten gotischer Weichheit an. In den Randbordüren allerdings kennzeichnet sich die Übergangsphase. Unten noch das althergebrachte romanische Palmettenornament in sehr ver-

1) Eine genau mit dieser übereinstimmende Darstellung des Täufers auf dem Siegel des Kapitels von St. Johann in Konstanz. Abbild. bei Beyerle, Gesch. d. Chorstifts St. Johann. Freiburg 1908. S. 67.

schleifter und stumpfer Form; an den Seiten energisch hochstrebende gotische Blätter von fast naturalistischem Charakter.

Die feierliche Ruhe und monumentale Geschlossenheit des Bildes stehen im Gegensatz zu der starken Bewegtheit und wildzackigen Zeichnungsmanier, die — im Zusammenhang mit der Anlehnung an byzantinische Vorbilder — der Mehrzahl der deutschen Malereien des 13. Jahrhunderts eigen sind.

In der näheren Umgebung von Konstanz weist nur noch die Peter- und Paulsbasilika von Reichenau-Niederzelle Malereien des 13. Jahrhunderts auf, und leider in so ruinösem Zustand, daß aus ihnen auch nicht mehr viel Sicheres entnommen werden kann. Bei den Aufdeckungsarbeiten im Jahre 1900 waren außer den viel bedeutenderen frühromanischen Gemälden der Chorapsis auf den östlichen Abschlußwänden der beiden Seitenschiffe spätromanische Reste freigelegt worden. Inzwischen sind die des nördlichen Seitenschiffs schon wieder zerstört.[1]) Die starr dastehenden Einzelfiguren von Päpsten und Benediktineräbten im südlichen Seitenschiff zeigen den gleichen Charakter wie die Heiligen des Konstanzer Dominikanerklosters. Ebenso die in größerem Maßstab neben ihnen stehende Magdalena und die früher im nördlichen Seitenschiff ihr Gegenstück bildende Katharina. Es ist dieselbe Knappheit des Umrisses und der Drapierung, der gleiche eckige Linienduktus. Von einer monumentalen Wirkung wie in Konstanz ist freilich bei den in Niederzell bald größeren, bald kleineren, wie willkürlich über die Wandfläche verstreuten Bildern keine Rede. Der heilige Martin, der neben der Katharina stand, muß im Stil wohl etwas fortgeschrittener gewesen sein. Künstle und Beyerle sahen in ihm ganz nahe Verwandtschaft mit dem Grundstock der Manesseschen Handschrift und darin ein neues Argument für ihre Herkunft vom Bodensee. So groß

1) Künstle und Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzelle und ihre neu entdeckten Wandgemälde. Freiburg 1901. Dort sämtliche Reste abgebildet.

sind nun bei näherer Prüfung die Übereinstimmungen doch nicht.[1]) Allein die Vermutung, daß die Niederzeller Bilder von Konstanzer Malern herstammen, hat große Wahrscheinlichkeit. Die Reichenau selbst hat zu dieser Zeit, wo ihr Kloster schon sehr im Verfall war, schwerlich noch eigene Künstler besessen. Für Konstanz dagegen sind solche allein schon durch die Ausmalung des Dominikanerklosters erwiesen.

Es wäre verlockend, sich die schwachen Andeutungen, die die schlecht erhaltenen Gemälde dieses Klosters und der Niederzeller Kirche von dem Konstanzer Stil des 13. Jahrhunderts geben, durch die Miniaturen zweier — vielleicht konstanzischer — Handschriften bestätigen zu lassen: einen Psalter der Stuttgarter Landesbibliothek (H. B. 29) aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts[2]) und das früheste bekannte Exemplar der Weltchronik des Rudolf von Ems in der Münchener Staatsbibliothek (Cod. germ. 6406) aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Auch sie zeigen beide den scharfgerissenen Linienstil, die eine in den elastischen Kurven des frühen, die andere in den eckigen Brüchen des späten 13. Jahrhunderts, frei von den Byzantinismen der meisten gleichzeitigen deutschen Male-

1) Der Rautenrahmen, der bei beiden der gleiche sein soll, kehrt in der Reichenauer Form, d. h. mit Abtreppung der einzelnen Rautenränder, in der Hs. nicht wieder. Auch für den Reiter gibt es in der Hs. kein genaues Analogon. Der Kopftyp in Niederzell ist länger, hagerer; das Pferd im Bau wohl ähnlich, in Niederzell aber besser proportioniert. Im Ganzen die Qualität des Wandbildes entschieden höher.

2) H. B. 29 ist ein glossierter Psalter, der anscheinend nach dem Schema der Zehnteilung eingerichtet war. Mit den drei ersten heute fehlenden Blättern ist die erste Initiale verloren gegangen. Auffallend ist das Fehlen einer Bildinitiale vor Ps. 38. Die übrigen acht Initialen bestehen aus sechs figürlichen Wortillustrationen und zwei nur ornamental behandelten Buchstaben. — Der Psalter war laut Eintrag auf der Innenseite des Deckels schon in der 1. Hälfte des 14. Jahrh. im Besitz des Konstanzer Domkapitels, kam dann, als die Domkapitelbibliothek im 17. Jahrh. nach Weingarten verkauft wurde, in dieses Kloster und von dort Anf. d. 19. Jahrh. nach Stuttgart. Vgl. S. 7.

reien, mehr in der Art französischer Miniaturen. Auch die Wortillustration des Psalters ist eine Analogie zu der französischen Art, Psalter zu illustrieren. Allein für die Stuttgarter Handschrift ist durch die Tatsache, daß sie bereits im 14. Jahrhundert im Besitz des Konstanzer Domkapitels war, noch nicht bewiesen, daß sie auch in Konstanz geschrieben und illuminiert ist. Und für den Münchener Codex ist vorläufig, obwohl er ikonographisch eng mit dem etwas späteren St. Galler Exemplar des Rudolf von Ems zusammenhängt, der seinerseits in naher Beziehung zu Konstanzer Wandmalereien steht, nur allgemein oberrheinische Herkunft nachweisbar.[1]) Wichtig sind seine Miniaturen aber in diesem Zusammenhang auf jeden Fall, weil sie ein — wenn nicht konstanzisches, so doch sicher aus nicht großer Entfernung herstammendes — Beispiel darstellen für die letzte Phase des eckigen Bildstils dieser Gegend, der um 1300 etwa der weichgerundeten gotischen Zeichnung Platz machen mußte. Der St. Galler Rudolf von Ems wird zeigen, wie dieselben Kompositionen in die Sprache der nächsten Generation übersetzt aussehen.

---

1) Petzet, Eine Prachthandschrift des Rudolf von Ems. German. roman. Monatsschrift 1909. — Nach P. beweist die große Zahl der alemannischen Eigentümlichkeiten im Text, daß die Münchener Hs. der alemannischen Urschrift (das Werk 1256 unvollendet von Rud. v. Ems hinterlassen) nahe gestanden haben muß, also wohl nicht viele Mittelglieder anzunehmen sind. In der alemannischen Gegend haben auch die Miniaturen ihre nächsten Verwandten: Manessesche Hs., St. Galler Rud. v. Ems.

II. Wandmalereien des 14. Jahrhunderts.

1. Frühes 14. Jahrhundert.

Unter den Konstanzer Wandmalereien des 14. Jahrhunderts müssen an erster Stelle die Bilder im ehemaligen Kanonikatshaus des Chorherrnstifts von St. Johann (jetzt Hinterhaus von Münsterplatz 5) genannt werden.[1]) Der eine Zyklus ist als kulturhistorische Merkwürdigkeit — es handelt sich um die Darstellung von Frauen bei der Bereitung von Leinwand und Seide — und als frühes Beispiel der Profanmalerei in Deutschland in der Literatur oft zitiert worden; eigentümlicherweise aber meist als heute nicht mehr existierend. Nun ist zum Glück gerade diese Bilderserie eine der besterhaltenen aus ihrer Zeit. Dagegen ist ein zweiter Zyklus auf der den Weberinnen gegenüberliegenden Wand: 12 Medaillons mit Darstellungen der Weiberlist, gleich nach der Aufdeckung wieder zerstört worden. Die Malereien kamen bei baulichen Veränderungen in den 1860er Jahren zu Tage. Pausen von ihnen, vom Konstanzer Maler Moosbrugger angefertigt, befinden sich in der Wessenberg-Sammlung in Konstanz.

---

1) Mone, Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins XVII, S. 284. — Ettmüller, Mitteil. d. antiquar. Gesellsch. Zürich XV, 1866. — Schober, das alte Konstanz. Konst. 1882. II, S. 29 und 45. — Kraus, die Kunstdenkmäler d. Großherzogtums Baden. Bd. I. Kreis Konstanz. Freiburg 1887. S. 288. — Beyerle, Freiburger Diözesan-Archiv N. F. IV. — Hirsch, Konstanzer Häuserbuch I. Heidelberg 1906. — Beyerle und Maurer, Konst. Häuserbuch II, Heidelb. 1908. S. 423.

Der Zyklus der Leinen- und Seidenweberinnen füllt eine Wand von 3,00 m × 4,50 m. 3 Reihen von je 7 Bildern (59 × 57 cm) stehen übereinander. Den oberen Abschluß bildet ein Blattfries, den unteren ein gemalter, in regelmäßigen Abständen geraffter Vorhang. Die einzelnen Felder sind durch 6 cm breite Horizontal- und Vertikalstreifen von einander getrennt. Die Querstreifen tragen in gotischer Majuskel den gereimten Begleittext, in dem jede der Frauen selbst Auskunft über ihre Hantierung gibt. Der Erhaltungszustand der Bilder ist relativ gut. Nur die größten bei der Freilegung entstandenen Löcher sind zugeschmiert worden und in Mörtelfarbe belassen. Kleinere Schäden sind nicht ausgebessert. Die dicken Striche der Zeichnung sind hier und da ergänzt; dagegen scheint die Farbe nirgends erneuert zu sein, so daß man hier besser als bei den meisten andern Wandbildern der Zeit den ursprünglichen Farbcharakter studieren kann.

Zur inhaltlichen Orientierung führe ich kurz die einzelnen Beschäftigungen und die entsprechenden Begleittexte an.[1])

1. Hanf ich wol reitur kan
   (reitur wohl für reiten — zurüsten, bereiten)
   Das Mädchen rieffelt den Hanf durch einen engen Kamm.
2. thesens mus i m began
   (thesen für dehsen — Flachs schwingen)
   Sie bearbeitet den Bast mit dem Dechsholz.
3. hecheln wil ich tribe
   Sie hechelt ihn.
4. werch kan ich wol riben
   Sie entwirrt den Werch durch Kratzen.
5. das leg ich an mit sinnen.
   Sie befestigt ein Bündel Werch am Rocken.

---

1) Für die Lesung vgl. Ettmüller a. a. O. Die Verse, teils länger, teils kürzer, stehen nicht immer genau über dem zugehörigen Bild.

6. so kan ich es wol gespinen.
   Sie spinnt.
7. (Unsichere Lesung) ich haspel ses peng gebein.[1])
   Die Frau haspelt das gesponnene Garn auf eine Garnwinde.
8. garn widen kan ich rein
   (widen für winden).
   Das Garn wird von einer großen Winde auf eine kleine Spule überführt.
9. zetheln kan ich wol und eben
   (zetteln — Aufziehen der Kette, des Systems der Längsfäden, für das Gewebe).
10. das kint spulet ich ka webe
    ein Kind spult den Schußfaden (Querfaden des Gewebes) auf; das Mädchen webt am Webstuhl.
11. dis tuoch snid ich mit d schere
    Zuschneiden der Leinwand.
12. so rige ich stol zasere (?) (ganz undeutlich). Eine anscheinend mit einer Luxushandarbeit beschäftigte Frau. Sie fertigt Täschchen, wie solche neben ihr fertig am Ständer hängen. Ihre rechte Hand greift in einen Nähkorb, in dem Spulen liegen.
13. drgens so wir us nut schame
    (drgens für dregens — drehend)
    Zwei Mädchen bereiten den Faden für die Gürtelwirkerin des nächsten Bildes vor.
14. gurtul wurch ich i d rame
    Sie wirkt einen Gürtel. Die linke Hand führt einen messerartigen Gegenstand, wohl die Spelte, zum Sondern der Fäden.[2])

---

1) Ettmüller hat versucht spengebein als Gestell aus Bein für einen Spengel (?) zu erklären.

2) Das gleiche Instrument handhabt in der Manessischen Hs. die Dame auf dem Bild des Rost, Kirchherr von Sarnen. Publ. von Kraus Tf. 94.

15. ich ka side trege
Schrift und Bild hier gleich undeutlich. Das Mädchen ist mit einer Spule vor einem hohen, nicht mehr erkennbaren Apparat beschäftigt.

16. so ka ich haide schaite
(haide für Seide)
Das Mädchen scheidet die über Rollen niederhängenden Seidenfäden mit einem Stab.

17. side spul ich ane nit
Aufspulen des Seidenfadens.

18. so siz ich hie ude bet min zit
Eine Frau mit einem Gebetbuch in der Hand, die die Tagzeiten betet.

19. Och du rofst mich swig sich fur dich.
Ein Mädchen kämmt — anscheinend zu energisch — eine andere.

20. ich lieg hie als ain fule sol hinder dem ofen ist mir wol
Neben einem großen Kachelofen ruht die Frau halb sitzend auf einem Lager.

21. das ist warm — — —
Der Rest der Schrift ist nicht mehr zu lesen. Auch das Bild ist sehr zerstört. Es ist kaum noch zu erkennen, daß auf einem (im Hintergrund zu denkenden, im Bild am oberen Rande dargestellten) Brett eine nackte Person liegt, die von einer andern frottiert wird. Eine dritte kniet vorn vor dem Kamin, um das Feuer anzuschüren.

Es ergibt sich also von Bild 1 bis 11 eine fortlaufende Darstellung der Flachsbereitung und Leinenweberei. Bild 12 und 14 zeigen die Luxushandarbeit der vornehmen Frau: das Verfertigen von Täschchen und Gürteln. (Beide Frauen sind die einzigen, die auf weichen Polstern sitzen.) Bild 15, 16, 17 behandeln die Präparation des Seidenmaterials, Bild 18 bis 21 Gebet, Toilette, Ruhe und Bad nach getaner Arbeit.

Eine Darstellung der Leinenbereitung auf Konstanzer Boden ist durchaus nicht erstaunlich im Hinblick auf den im 13. und 14. Jahrhundert blühenden Leinenhandel des Bodenseegebiets, für den Konstanz das Zentrum bildete.[1]) Befremdlicher ist die Seidenarbeit an dieser Stelle. Wir wissen, daß Deutschland im Mittelalter noch keine Seidenindustrie besaß, daß es alle seine Seidenstoffe aus Italien bezog, wo Lucca und Bologna die Hauptproduktionsplätze waren.[2]) Es scheint auch wirklich, daß es sich bei den drei Seidenbildern des Konstanzer Malers nicht um selbst Gesehenes und klar Verstandenes, sondern um nur vom Hörensagen Bekanntes handelte. Denn während die ersten Bilder die jedem damaligen Konstanzer sicherlich ganz geläufigen Phasen der Leinwandbereitung mit großer Deutlichkeit und in annähernder Vollständigkeit vorführen, bleiben die Darstellungen der drei „Seidenbilder" unverständlich und zusammenhanglos. Vielleicht erklärt die Persönlichkeit des Bestellers die Wahl der Gegenstände. Die herkömmliche Annahme war die, daß hier ein Leinenfabrikant oder -händler sein Haus mit Bildern, die an den Ursprung seines Reichtums erinnerten, habe schmücken lassen. Nun haben aber die Urkunden ergeben, daß um die in Frage kommende Zeit das Haus im Besitz von Klerikern und nicht von Laien war. Es gehörte am Ende des 13. und im Anfang des 14. Jahrhunderts nacheinander einem Arzt und Geistlichen, Magister Konrad von Überlingen, und einem Chorherrn von St. Johann und Advokaten am geistlichen Gericht, Kero von Tübingen, der es 1316 als Chorherrnwohnung an sein Stift verkaufte.[3]) Dem ersten dieser beiden Besitzer, dem Mitglied einer angesehenen Konstanzer Bürgerfamilie, die vielleicht auch dem Leinenhandel ihren Wohlstand verdankte, mag das Thema der Bilder, auch wenn er selbst Kleriker

1) Schulte, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien. Leipzig 1900. Bd. I, 605 ff.

2) Kalesse, Geschichte der Seidenwebekunst. Leipzig 1883. S. 21 ff.

3) Konstanzer Häuserbuch II, 423.

war, doch verhältnismäßig nahe gelegen haben. Die „Seidenbilder“ würden sich dann vielleicht als eine Reminiszenz an seine Bologneser Studienzeit erklären, in der er einen in seiner Heimat noch unbekannten Industriezweig kennen gelernt haben mag, von dem er aber seinem Maler nur eine undeutliche Vorstellung hatte übermitteln können.

Unter den erhaltenen deutschen Profanmalereien gibt es kein zweites so frühes Beispiel mit Darstellungen alltäglicher Verrichtungen. In Italien findet sich Ähnliches und annähernd Gleichzeitiges im Florentiner Zunfthaus der Arte della Lana (Bau vollendet 1308): Vierpässe mit Darstellungen der Tuch- und Wollfabrikation.[1])

Da die Urkunden für eine sichere Datierung der Konstanzer Bilder keinen Anhaltspunkt geben, so muß allein ihr stilistischer Charakter dafür eintreten. Die Darstellung ist fast ausschließlich auf Figuren beschränkt. Von Beiwerk ist nur das Allernötigste gegeben: die Instrumente zum Arbeiten und die Bank zum Sitzen, die mit nur ganz kleinen Variationen beständig wiederholt wird. Von Raumandeutung sind nur auf wenigen Bildern Spuren vorhanden; auf Bild 9 und 10 eine wellenförmige Bodenlinie, von Ettmüller als ein Hinweis darauf gedeutet, daß das Weben im Keller vor sich geht, und auf Bild 20 und 21 einiges Mobiliar: Bett, Ofen, Kamin, das auf einen Innenraum deutet. Leider sind aber gerade diese beiden letzten Bilder so schlecht erhalten, daß sie keine genauere Auskunft über diesen Punkt geben können. Alles Interesse konzentriert sich also auf die Personen, lauter jugendliche, schlanke, aber nicht zierliche Frauengestalten. Die Köpfe erhalten durch das übermäßige Herauswölben des Hinterkopfes einen runden Umriß und erscheinen im Verhältnis zum Körper zu groß. Für die Gesichtsbildung sind die schmalgeschlitzten Augen mit der stets in einer Ecke liegenden Iris, die grobe, ziemlich breite

1) Bombe, Florentiner Amts- und Zunfthäuser. Zeitschrift f. bild. Kunst 1910. S. 96ff. Die Fresken sind noch nicht photographiert.

Nase und der kleine Mund — durch einen schwarzen Strich und roten Tupfen gegeben — charakteristisch. Das Haar — immer von gelber Farbe[1]) — ist bei den Frauen durch die weiße Rise, deren Enden unter dem Kinn übereinander genommen sind, verdeckt. Die tuchschneidende Frau (Bild 10) trägt ein Gebende. Bei der Gürtelwirkerin (Bild 14) ist das Haar zu einer kunstvollen, über den Ohren gebauschten und mit einem Perlnetz bedeckten Frisur aufgenommen.[2]) Die übrigen Mädchen tragen einen Stirnreif oder Blumenkranz, der die lose über den Nacken herabfallenden Locken zusammenhält. In den schlichten Wellen dieser Locken zeigt sich nur erst eine Andeutung von der im weiteren Verlauf des 14. Jahrhunderts zu immer größerer Rundung sich ausbildenden Fragezeichenform. Die Gewandung ist bei allen Frauen die gleiche: knapp anliegende, lange, in der Taille gegürtete Kleider und schwarze, spitze Schuhe.

Für die Haltung der Personen ist offenbar das Streben des Malers nach möglichster Deutlichkeit ohne viele Verkürzungen maßgebend gewesen. Der Kopf erscheint meistens in Dreiviertelansicht, in leichter Neigung nach der Seite; die abgewandte Gesichtshälfte ist, weil fast garnicht verkürzt, regelmäßig zu breit. Der Oberkörper wird von vorn gesehen, der Unterkörper in einem meist mißlungenen Kompromiß zwischen Vorder- und Seitenansicht. Wo es nicht möglich war, alle Gliedmaßen in der einen Bildebene unverkürzt auszubreiten — bei einzelnen Hantierungen war eine Bewegung der Arme nach vorn oder hinten unvermeidlich —, entstehen gewaltsame Verrenkungen wie etwa bei

1) Über das gelbe Haar als Schönheitsideal der Zeit, nicht nur für Frauen sondern auch für Männer vgl. Illg, Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen. Wiener Quellenschriften N. F. V. Wien 1892. S. 159.

2) Diese Haartracht ist in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. häufig. Naheliegende deutsche Beispiele: Die Bilder des dritten Nachtragsmalers der Manessischen Hs. und der Maltererteppich des Freiburger Museums. Schauinsland 1904, Tf. 1. Besonders oft begegnet sie auf französischen Elfenbeinen.

der Stoff schneidenden Frau (Bild 11). Die gleichen perspektivischen Schwierigkeiten stellen sich dem Maler natürlich auch bei der Wiedergabe des Mobiliars in den Weg. Bei den Bänken ist der Sitz nur sehr wenig verkürzt, und die Schmalseiten sind in ihrem Verlauf nach der Tiefe bald kon-, bald divergierend (Bild 2) gegeben, beim Webstuhl sind sie parallel; also ein willkürliches Herumtasten in Dingen der Perspektive. Den Hauptakzent der Zeichnung hat die Silhouette. Die Innenzeichnung[1]) ist auf die notwendigsten Andeutungen über den Faltenverlauf beschränkt. Der Umriß selbst ist gesammelt und knapp. Seinen gleichmäßigen Verlauf unterbrechen nur die gespreizt und spitz bewegten Arme. Auch in der Innenzeichnung gibt es harte, spitzwinklige Linienbegegnungen. Ein Streben nach Weichheit und Rundung ist wohl spürbar, aber noch nicht konsequent durchgeführt. Das wird auch im Rhythmus der ganzen Figur fühlbar. Der einheitliche Schwung, der offenbar den ganzen Körper ergreifen sollte, ist über ein leichtes Kopfneigen und Vorbeugen des Oberkörpers noch nicht hinausgekommen.

Die Farbenskala der Bilder ist beschränkt, aber mit offenbarer Rücksichtnahme auf den dekorativen Gesamteindruck gewählt. Von dem gleichmäßig grauen Wandgrund hebt sich noch heute das tiefe Rot und Grün der Frauenkleider kräftig ab. Regelmäßig folgt auf jede rote eine grün gekleidete Frau, und immer sorgt ein hier und da umgeschlagener Gewandzipfel in der Komplementärfarbe für Belebung. Beabsichtigt war wohl ein schachbrettartiger Wechsel von Feldern mit je einer roten und einer grünen Figur auf der ganzen Wandfläche. Durch die Anordnung von zwei Personen in einzelnen Bildern wurde dann aber dies Programm durchbrochen. Neben dem dominierenden Rot und Grün treten die andern Farben ganz zurück. Der

---

1) Sie kommt in den Photographien nicht zum Vorschein, ist aber am Original deutlich erhalten.

Ton der Gesichter (früher vielleicht heller gelblich?) unterscheidet sich heute kaum vom graugelben Wandhintergrund. Auf den Wangen und Lippen liegen rote Flecke. Mit dem Gelb der Haare, dem Weiß der Hauben und dem Schwarz der Schuhe ist der Farbenvorrat erschöpft. Von Modellierung ist keine Spur vorhanden, die vorgezeichneten Flächen sind gleichmäßig mit einer Farbe ausgefüllt und hierauf Kontur und Innenzeichnung noch einmal in braunschwarzer Farbe nachgezogen. Das Grün der Kleider kehrt im oberen Blattfries wieder. Der den unteren Abschluß bildende Vorhang zeigt oliv-bräunliche Töne.

Sucht man nach stilistisch verwandten Malereien, so muß man sich zu den Miniaturen der beiden großen süddeutschen Liederhandschriften wenden. Mit der Manessischen Handschrift hat schon Lübke die Bilder der Weberinnen in Zusammenhang gebracht,[1]) und sie sind seither immer wieder genannt worden, wenn es sich darum handelte, stilistisch der Handschrift nahestehende Monumente nachzuweisen.[2]) Die große Verwandtschaft wurde sogar als Argument benutzt, um die Hypothese von der Entstehung der Manessischen Handschrift in Konstanz zu stützen.[3]) Die Kontroverse über die Züricher oder Konstanzer Herkunft ist wohl auch heute noch nicht ganz entschieden, denn zu Vogts Nachweis,[4]) daß die Manessische Hs., weil sie ai schreibt und die Kürzung c für az braucht, wie es Züricher Art war, nach Zürich gehört, liefert gerade der Text der Leinwandbilder den Gegenbeweis. Er hat neben dem ei, der in Konstanz üblichen Schreibweise, mehrfach auch ai (haide, schaiten), das demnach keine ausschließlich Zürcherische Orthographie gewesen zu sein scheint.

---

1) Lübke, Mitteil. d. antiquar. Gesellsch. Zürich XV, 1866.

2) Kraus, die Miniaturen d. Manessischen Liederhs., Straßburg 1887. — Oechelhäuser, Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, Bd. II, Heidelberg 1897.

3) Zeppelin, Deutscher Herold XXIX, S. 133ff.

4) Vogt, Paul u. Braunes Beiträge XXIII, 1908, S. 273ff.

Aber die Manessische Hs. kommt als Verwandte der Weberinnen garnicht in erster Linie in Frage. Viel näher steht ihnen die Weingartner Liederhandschrift, die als um 1300 (dies durch ihr Verhältnis zur Manessischen Hs. bestimmte Datum ist wohl allgemein anerkannt) in Konstanz entstanden gilt.[1]) Für diese etwas vage Herkunftshypothese gibt die Beziehung zu den Leinwandbildern eine festere Grundlage, während gleichzeitig für diese ein sicherer Anhalt zur Datierung gewonnen ist. Die Übereinstimmungen zwischen Wandbild und Miniaturen sind so groß, daß man, wenn auch nicht an denselben Maler, so doch an einen ganz nahen zeitlichen und örtlichen Zusammenhang denken muß. Beide haben den gleichen Figurentypus: die schlanken Gestalten mit den großen, runden Köpfen, die gleichen geschlossenen, nur durch gespreizte Armbewegungen unterbrochenen Silhouetten, die gleiche Sparsamkeit der rein zeichnerischen, unmodellierten Falten, die gleichen spitzen, schwarzen Schuhe. Mehrfach finden sich bei beiden geradezu identische Sitzmotive. Im 16. Bild der Weberinnen sitzt das Mädchen am Boden, das rechte Bein ausgestreckt, das linke mit hochstehendem Knie angezogen. Im 20. Bild bei der auf dem Bett Ruhenden eine ähnliche, nur lässigere Lage; der Graf von Fenis und der Burggraf von Rietenburg in der Weingartner Hs. haben genau die gleiche Stellung. Im 7. Feld der Wandbilder hat die Garnhasplerin in merkwürdiger Art das linke Bein über das rechte Knie gelegt. So dacht in der Weingartner Hs. Walter von der Vogelweide Bein auf Bein. Auch für ihn ist natürlich die Stellung nicht erfunden worden; es ist das längst existierende Schema, das in der mittelalterlichen Ikonographie den vornehmen Mann kennzeichnet.[2]) Im Wandbild und in der Miniatur

1) Seit 1810 in der Privatbibliothek des Königs von Württemberg; vorher im Besitz des Klosters Weingarten, wohin die Hs. ihr früherer Besitzer, Marx Schulthaiss v. Konstanz, 1613 geschenkt hatte.

2) Besonders häufig den Richter. In den mittelalterlichen Passionszyklen wird stets Pilatus so dargestellt.

hat dies alte Schema beide Male genau die gleiche individuelle Abwandlung erfahren; wie die Füße mit den platten Sohlen aus dem Gewand herauskommen, wie der Stoff sich über den Beinen spannt und in der Biegung des Fußgelenks in spitzen Falten sich zusammenzieht, stimmt bei beiden genau überein. Was ferner Handschrift und Wandbild gemein haben, ist die absolute Beschränkung auf die Darstellung der Figur, und zwar am liebsten einer einzigen Figur. Wo doch einmal zwei Personen gegeben werden, wie z. B. beim Hiltebolt von Swanegau, kommt es über ein steifes Nebeneinander der Gestalten nicht hinaus, und viel mehr wird auch bei den Zweifigurenbildern der Weberinnen nicht erreicht, trotzdem sie die zwei Mädchen bei gemeinsamer Tätigkeit darstellen. Dieser Verzicht auf alles Beiwerk und der Mangel an dramatischer Belebung scheiden die Weingartner Liederhs. und das Konstanzer Wandbild ganz prinzipiell von den lebhaften und mit vielerlei Milieuandeutungen ausgestatteten Gruppenbildern der Manessischen Hs. und auch von einer zweiten Miniaturhandschrift, die andererseits wieder viele Berührungspunkte mit den Konstanzer Malereien hat.

Es ist die Weltchronik des Rudolf von Ems in St. Gallen (Stadtbibliothek Nr. 302), über deren Herkunft nichts Sicheres bekannt ist.[1]) Der Dialekt ist alemannisch. Daß sie aus dem St. Galler Kloster stammt, ist möglich, läßt sich aber nicht beweisen. Die den Miniaturen am meisten verwandten Malereien finden sich jedenfalls in Konstanz. Ihre Figurenproportionen und Kopftypen sind denen der Weingartner Hs. und der Weberinnen sehr ähnlich. Dieselben Eigentümlichkeiten wie die übermäßig heraus-

1) Kautzsch, Beitrag zur Gesch. der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrh. Festschrift für Schmarsow, Leipzig 1907, nimmt ihre Entstehung um 1300 an und läßt die Frage nach ihrer Herkunft offen. Ebenso Zemp, die Schweizer Bilderchroniken, Zürich 1897. Ganz, Geschichte der herald. Kunst in der Schweiz. Frauenfeld 1899, S. 117 denkt an St. Galler Ursprung.

gewölbten Hinterköpfe und stark vortretenden Stirnen, dieselben schmal geschlitzten Augen mit der in eine Ecke gerückten Iris kehren bei ihnen wieder. Jephtas Tochter und ihre Begleiterin entsprechen in Haltung, Kleidung, Haartracht durchaus den Konstanzer Weberinnen. Für die bärtigen männlichen Köpfe werden sich später bei den Konstanzer Glasmalereien Analogien finden. Demgegenüber sind nun aber auch eine Reihe von starken Unterschieden zu betonen. Das Gewand ist in der Weltchronik nicht ganz so knapp und so rein zeichnerisch behandelt wie bei den beiden Konstanzer Arbeiten. Es hat, wiewohl auch noch ganz dem Körper untergeordnet, doch reichere und plastischer durchgeführte Faltenmotive. Vollends unterscheidet sich die Weltchronik was Ausdruck und Komposition betrifft, von den Konstanzer Werken. Mit welcher Lebendigkeit und Differenzierung in der Mimik ist z. B. die Geschichte von Esau und Jakob behandelt, wie klar selbst die größere Figurenmenge auf dem Jephtabilde hingestellt. Bei Jakobs Traum ist besonders geschickt der ganze Bildraum für die Darstellung ausgenutzt. Raumandeutungen sind reichlicher verwendet; auf den meisten Bildern finden sich Architekturen und Mobiliar; der Erdboden ist überall angegeben. Nun ist allerdings der persönliche Anteil des Malers an diesen Dingen (abgesehen von der lebhafteren Mimik und dem stärkeren Ausdruck) nicht sehr groß; er hat nur die ihm vorliegende ältere Rezension des Werkes — ob es das oben erwähnte Münchener Exemplar war oder ein heute nicht bekanntes Zwischenglied, läßt sich zur Zeit nicht entscheiden — in den Stil seiner Generation übertragen.

Über die heute nicht mehr existierenden Weiberlistszenen,[1]) die auf der den Weberinnen gegenüberliegenden Wand dargestellt waren, geben die Pausen in der Konstanzer Wessenbergsammlung noch einigen Aufschluß. Der Zyklus war, ähnlich wie die Weberinnen, auf drei Reihen verteilt,

1) Eine Reihe von Beispielen für dies dem späten Mittelalter sehr geläufige Thema zählt Schweitzer, Schauinsland 1904, S. 44ff., auf.

deren jede vier Rundmedaillons mit den Hauptdarstellungen enthielt. Ihre Ränder trugen erklärende Umschriften, Verse aus einem Gedicht des Heinrich von Meissen.[1]) Dargestellt waren: 1. Adam und Eva, 2. Samson und Dalila, 3. David und Bathseba, 4. Salomon von Frauen zum Götzendienst verführt, 5. Alexander, 6. Virgil im Korbe, 7. Judith und Holofernes, 8. Aristoteles und Phyllis, 9. Paris und Helena, 10. Der wilde Azahel, 11. Artus, 12. Achilles und die Töchter des Lykomedes. Die Zwischenräume der großen Medaillons (59 cm Durchmesser) nahmen kleinere Kreise (20 cm Durchmesser) mit Halbfiguren ein. Die Rahmung des ganzen Wandfeldes bestand teils aus phantastischen Ranken (Kombinationen von Wellenranken mit Sirenen und Tieren), teils aus figürlichen Szenen (Simson mit den Füchsen, eine Eberjagd u. a.), teils aus ornamental verflochtenen Vogelköpfen und Vogelleibern. In den Farben dieser Bilder dominierten (nach Moosbruggers Notizen) rot und grün; der Grund war grau. Also die gleiche Farbenrechnung wie bei den Weberinnen.

Über Typen und Zeichnung der Originale läßt sich aus Moosbruggers anscheinend etwas subjektiv ausgefallenen Pausen nicht viel entnehmen, mehr schon über die Art des Komponierens und der Flächenfüllung. Die Figuren stehen losgelöst von jedem räumlichen Zusammenhang im Bilde. Selbst die Standfläche unter den Füßen fehlt. Das Hauptziel ist die gleichmäßige Füllung des Bildfeldes; wo diese mit den Figuren allein nicht erreicht wird, dienen Rankenbäume, die unorganisch irgendwo aus dem Rahmen herauswachsen, zur Abrundung der Komposition.[2]) Sehr viel lebendiger als die durchweg ziemlich lahm anmutenden Medaillonszenen — man wird nicht alle Schuld hieran auf das Konto des Kopisten setzen dürfen — erscheinen die

1) Abgedruckt bei Ettmüller, a. a. O.

2) Bei einzelnen Bildern sind über den Grund stilisierte Lilien verstreut, ein Motiv, das der Pariser Kunst dieser Zeit geläufig, in Deutschland aber ungewöhnlich ist.

Ornament- und Figurenfriese. Sie weisen in manchen Zügen, z. B. in den verschlungenen Tiermotiven, noch deutlich nach rückwärts auf die romanische Ornamentik. Den gleichen weichlich-runden Liniencharakter wie die großen Medaillons haben dagegen die Jagdszenen der Friese.

Mit diesen Jagdszenen zeigen die Darstellungen auf einem Holzkästchen im Schweizerischen Landes-Museum in Zürich, bei dem die in den Ecken aufgemalten Wappen auf Konstanzer Herkunft weisen,[1]) große Übereinstimmung. Es ist ein Schmuckkästchen aus Nußbaumholz, das in durchbrochener und bemalter Schnitzerei Darstellungen aus dem Ritterleben zeigt, die vielfach an die Manessische Hs. erinnern. Der Grund ist mit ausgesägtem Rankenwerk überzogen, dazwischen sind figürliche Szenen verstreut, ohne Rücksicht auf räumliche Klärung in diesem Durcheinander von Personendarstellung und ornamentaler Flächenüberspinnung. Der Deckel zeigt links oben ein Boot mit mehreren Insassen. In den Rankenbäumen darunter (Wasser ist nicht angegeben) stehen drei Männer. Auf der rechten Seite sitzen zwei Ritter und zwei Damen an einer Tafel. Auf der Vorderseite sind zwei Reiter auf der Hirsch- und Saujagd dargestellt. Der vordere bläst ins Hifthorn, der hintere stößt einer Sau die Lanze ins Genick. Neben den Pferden her laufen die Hunde. Gerade diesem Bilde ist die Jagdszene über den Weiberlistbildern — soweit die Moosbruggersche Pause ein Urteil darüber zuläßt — sehr verwandt gewesen. Auf der Rückseite des Kästchens sieht man fünf gepanzerte Ritter zwei Kühe vor sich her treiben, die sie anscheinend geraubt haben. Aus dem offenen Burgtor links sieht ihnen ein Mann nach. Auf der linken Schmalseite eine Turnierszene: zwei Ritter mit geschlossenem Visier einander gegenüber, der eine den Schlag des andern parierend. Auf der rechten Seite ein Paar beim Schachspiel.

1) Laut Inventar des Landesmuseums. Die Wappen sind z. T. durch die Beschläge verdeckt und sehr undeutlich. Maße: 14 cm Höhe, 28,5 cm Länge, 15,5 cm Tiefe.

Die Dame setzt eine Figur; ihr Partner, halb zu dem Falken auf seiner linken Hand gewendet, dreht den Kopf zurück, um dem Spiel zuzusehen.

Die Kleidung und Frisur der Damen ist die gleiche wie bei der Gürtelwirkerin des Konstanzer Wandbildes. An die Weberinnen erinnern auch die gespreizten Armbewegungen und scharf umgeknickten Handgelenke (namentlich bei der Schachspielerin). Der durch die Wappen gegebene Hinweis auf Herkunft des Kästchens aus Konstanz erhält also durch die Beziehung zu den Konstanzer Wandgemälden eine Bestätigung.[1])

Den Stil der Konstanzer Wandbilder des frühen 14. Jahrhunderts zeigen in reiner, durch keine modernen Retouchen entstellten Form auch die Reste von Wandmalereien in der kleinen Kirche von Grüningen (bei Donaueschingen).[2]) Leider ist von ihnen nur noch wenig erhalten, und auch dies Wenige ist sehr stark zerstört. Von den neutestamentlichen Scenen der Südwand ist fast garnichts übrig geblieben, etwas mehr von den alttestamentlichen der Nordseite (Abbildung bei Roder). Am relativ deutlichsten und besten konserviert sind die Darstellungen der Katharinenlegende in der unteren der beiden Bilderreihen der Nordseite. Gerade diese Bilder weisen in Anordnung der Scenen und im Typus der Figuren deutlich auf Konstanz. Bei den Weiberlistscenen kehrt mehrfach eine Reihung von drei oder mehr Figuren auf einer Seite wieder, denen gegenüber auf der andern Bildhälfte eine sitzende oder liegende Gestalt nur wenig die Wage hält, (Medaillon der Judith, des Achilles.) Das gleiche Schema in Grüningen bei Katharinas Verhör

---

1) Ein Kästchen von gleicher Tecknik und gleichem Stil — nur hat es keine Jagd- und Kampf-, sondern ausschließlich Minneszenen — im Besitz des Fürsten von Hohenzollern-Siegmaringen. Abgebildet bei Hefner-Alteneck, die Kunstkammer des Fürsten Karl Anton v. Hohenz.-Siegm., München 1866, Tf. 28, 29. Ein drittes Exemplar dieser Art in der Sammlung Spitzer, Molinier, La collection Spitzer III, Pl. VIII.

2) Roder, Zeitschrift für Gesch. d. Oberrheins. N. F. VI, 1895, S. 636.

vor dem Kaiser und bei ihrem Martyrium. Die Art des Stehens der Figuren ist hier und da die gleiche. Die Leute, die hintereinander zu denken sind, stehen in gleicher Kopfhöhe nebeneinander, überschneiden aber einer den Oberkörper des Andern (die Krieger hinter Judith — die Gelehrten hinter Katharina). Unfähig, die Füße zu verkürzen, klappt der Maler die Fußspitzen nach vorn herunter, so daß die Füße zu hängen scheinen, bei den Begleitern der Judith ebenso wie bei denen der Katharina. Der Typus der Katharina, die schlanke biegsame Figur, das schlicht herabfallende Haar, ist der gleiche wie der der Weberinnen, und der Kaiser berührt sich nahe mit Figuren der Weingartner Liederhs. Für Krone, Hermelinmantel und Lilienszepter ist etwa der Kaiser Heinrich der Hs. zu vergleichen; für die in scharfem Knick abgebogene redende Hand des Grüninger Kaisers der Graf von Fenis oder Hiltebolt von Swanegau.

Daß ein Konstanzer Künstler diese verhältnismäßig weit von seiner Stadt entfernte Kirche ausgemalt hat, wird einigermaßen wahrscheinlich durch die Tatsache, daß im Anfang des 14. Jahrhunderts Graf Gebhard von Fürstenberg Domherr von Konstanz und zugleich Pfarrrektor von Grüningen war.[1]) Möglicherweise ist er der Besteller der Bilder, und wenn auch nicht das, so ist doch durch ihn die Verbindung zwischen Konstanz und Grüningen erklärt.

Als Konstanzer Arbeiten vom Anfang des 14. Jahrhunderts dürfen auch einige Reste von Wandmalereien im Münster von Reichenau-Mittelzelle angesehen werden. Sie finden sich am nordöstlichen Pfeiler der Ostvierung, am Eingang zum spätgotischen Hochchor. In einer Nische von 110 cm Höhe und 64 cm Breite weist der obere Teil der Wölbung eine Krönung Mariä auf (Christus und Maria als Halbfiguren); den unteren Teil der Rückwand — durch gemalte Ringe am oberen Rand als Vorhang markiert — füllt ein aus Kreisen und Rosetten be-

1) Fürstenbergisches Urkundenbuch II. Nr. 62.

stehendes Ornament und der Rest eines Löwenkopfes, der wahrscheinlich hier als das Symbol des Evangelisten Markus zu deuten ist, denn dieser war neben Maria der Schutzpatron der Kirche. Auf der linken Seitenwand der Nische ist eine weibliche Figur mit gebrochener Lanze, die Synagoge, dargestellt. Die Malerei der rechten Seitenwand ist zerstört; sicherlich stand hier die Ecclesia der Synagoge gegenüber. Über der Nische zeigt ein Schmalstreifen den Krug von Kana, an den sich rechts drei, links fünf Gestalten anreihen.[1]) Links schließt sich eine zweite höhere Nische (150 cm hoch) an, die nur noch zur Hälfte erhalten ist. Auf ihrer rechten Seitenwand ist die Begegnung von Maria und Elisabeth dargestellt; darüber ein Engelskopf. Sonst findet sich in dieser Nische, außer einer Bordüre von einfachen aneinandergereihten Dreiblättern auf dem abgefasten Rand des Bogens und Pfeilers, kein weiterer Malereirest. Wahrscheinlich hat sich ursprünglich an diese zweite hohe Nische nach links eine dritte niedrigere von der Form der jetzt noch auf der rechten Seite befindlichen angeschlossen. Allerdings steht dem die Schwierigkeit entgegen, daß der Vierungspfeiler in seiner jetzigen Gestalt — und er scheint in seiner ursprünglichen romanischen Form erhalten zu sein[2]) — nach links hin nicht mehr ausreichenden Platz für die Anfügung der fehlenden anderthalb Nischen bietet. Welchem Zweck sie an dieser Stelle überhaupt gedient haben, ob die Vermutung, daß sie ursprünglich einen Dreisitz vorstellten, richtig ist, läßt sich heute kaum noch nachweisen.

Von den Malereien hat sich die Krönung Mariä am besten gehalten. Die Zeichnungslinien sind allerdings, und

---

1) Nach Kraus (Inventar S. 341) die Apostel; wahrscheinlicher wohl die klugen und thörichten Jungfrauen, auf die auch die Zehnzahl — auf der heute unvollständigen rechten Seite früher wohl auch fünf Personen — schließen läßt.

2) Nach Adler (Zeitschrift für Bauwesen 1869) stammt die Ostvierung aus der Bauperiode um 1174.

nicht gerade sehr geschickt, aufgefrischt. In den Farben dominieren kühle Töne; am frischesten hat sich das Blaugrün des Hintergrundes, das in den Gewändern auf dem oberen Schmalstreifen wiederkehrt, konserviert. Christus und Maria sind wieder mit gelben Haaren dargestellt. Christus trägt hellgrünes Untergewand und roten Mantel, Maria rosa Gewand und grünen Mantel. Für die Typen der beiden werden später bei den Konstanzer Glasgemälden genaue Analogien zu erwähnen sein. Gemeinsam mit den bisher besprochenen Wandbildern ist diesen Figuren die stark vortretende Stirn und der übermäßig herausgewölbte Hinterkopf. Für die großen, plumpen Hände läßt sich die Weingartner Liederhs. (Hiltebolt von Swanegan) vergleichen. Waren schon für die Reichenauer Malereien des 13. Jahrhunderts keine einheimischen, sondern Konstanzer Künstler vorauszusetzen, so gilt das mit noch größerem Recht für dies Stück des 14. Jahrhunderts; waren doch in dieser Zeit die Beziehungen der Insel zu Konstanz besonders enge. Das 1254 durch Brand verwüstete Kloster lag Ende des 13. Jahrhunderts so darnieder, daß nicht einmal ein eigener Abt gewählt wurde, sondern von 1296 bis 1306 der Konstanzer Bischof Heinrich von Klingenberg zugleich „Regent und Pfleger des Gotzhus“ der Reichenau war.[1]) Von 1306 bis 1342 bekleidete Diethelm von Castell, zugleich Abt des vor den Toren von Konstanz gelegenen Klosters Petershausen, die Reichenauer Abtswürde. Unter seinem auf Herstellung besserer Zustände gerichteten Regiment wurden mehrere „costliche und lobliche“ Bauten ausgeführt, Refektorium, Dormitorium, Pfalz.[2]) Wenn der Chronist auch von Änderungen und Arbeiten in der Kirche selbst nichts berichtet, so wird man doch trotzdem den eigenartigen Nischenbau mit seinen Malereien in die Frühzeit der Regierung dieses Abtes verlegen dürfen.

---

1) Chronik des Gallus Oheim 143.
2) Oheim 144 ff.

2. Mitte des 14. Jahrhunderts.

Für eine zweite jüngere Gruppe von Konstanzer Wandgemälden bietet die Kreuzigung der Münstersakristei, einmal wegen ihres besonders guten Erhaltungszustandes, dann aber auch wegen ihres authentischen Datums — 1348, einen sicheren Ausgangspunkt. Eine ausführliche Besprechung des Bildes erübrigt sich, da es von Gramm[1]) eingehend behandelt worden ist. Im vorliegenden Zusammenhang soll nur hervorgehoben werden, was dies Bild an stilistisch neuen Zügen gegenüber der älteren Gruppe vom Anfang des Jahrhunderts aufweist.

Der Bau der Figuren ist schlanker und zierlicher geworden; die Gewänder weiter und faltenreicher. Sie lassen wenig vom Körper durchfühlen und spielen mit ihren unabhängig von der Haltung der Personen tief sich bauschenden Faltenmassen eine ganz selbständige Rolle. Die Säume legen sich in viele kleine, weiche Kurven, und frei herabhängende Zipfel unterbrechen die sonst in ruhigem Schwung verlaufende Silhouette. Auch die Körperhaltung selbst ist weicher geworden. Hier finden sich keine scharf geknickten Gelenke und abrupten Drehungen wie früher. Von der Neigung des Kopfes an über den nach der Gegenseite sich biegenden Oberkörper und die zurückschwingende Hüfte fort bis zu den Füßen geht eine gleichmäßige Kurve durch die ganze Figur. Auf Konstanzer Boden begegnet hier die „gotische S-linie“ zum ersten Mal. In der süddeutschen Plastik tritt sie schon früher auf (z. B. Rottweil). Neu ist an der Kreuzigung gegenüber der Technik der älteren Malereien auch das starke Maß von Modellierung. Hier sind die Gewandmassen nicht mehr wie bei den früheren Bildern einfach in einer Farbe angestrichen, sondern äußerst sorgfältig mit weich vertriebenen Übergängen durchmodelliert. Unvermittelter sind die Licht- und Schattenpartien beim

1) Gramm, Spätmittelalterl. Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßburg 1906.

Körper Christi nebeneinander gesetzt. Gramm fühlt sich bei dieser Aktfigur an metallgetriebene Sachen erinnert. Der Anklang an plastische Werke überhaupt ist aber doch wohl in den Nebenfiguren noch größer (abgesehen von den Köpfen, die auffallend flach sind). Auch der das ganze Bild umziehende gemalte Bogen soll einen architektonisch-plastischen Rahmen vortäuschen. Wenn das Bild trotz all' dieser auf plastischen Eindruck abzielenden Mittel wie eine in großen Maßstab übertragene Miniatur wirkt, so liegt das mehr an der peinlich sauberen Durchführung bis ins kleinste Detail als an der Formengebung an sich. In bezug auf Raumdarstellung ist gegenüber der früheren Phase kein Wandel eingetreten. Auch hier stehen die Figuren noch raumlos — nur unter den Füßen der konventionelle, schmale Bodenstreifen — vor einem abstrakten Hintergrund. Der farbige Eindruck ist lichter und kühler als bei den früheren Bildern. Einzig das Reichenau-Mittelzeller Bild weist schon ähnlich kalte Töne auf wie die hier herrschenden: der Hintergrund blau-grün, im Inkarnat viel grau und weiss, der Mantel Mariä braunrot, der des Johannes kaltgrau, sein Gewand oliv.

Nahe verwandt mit dem Kruzifixus der Münstersakristei muß die heute nicht mehr existierende Kreuzigung im Dominikanerkloster gewesen sein. Leider ist auch die vor ihrer Zerstörung (1874) angefertigte Photographie schon sehr verblaßt. Dies Bild des Gekreuzigten mit Maria und Johannes und je 3 Heiligen zur Seite befand sich auf der Rückwand der nördlichen Nische des Lettners, der bei den Umbauten des Klosters zum Hotel beseitigt wurde.[1])

Die Haltung des Kruzifixus ist genau die gleiche wie auf dem Bild der Münstersakristei: der tief geneigte Kopf,

---

1) Der ganze Lettner muß ein späterer Einbau des 14. Jahrhunderts gewesen sein, denn die dahinter liegende Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffs trägt das aus dem 13. Jahrh. stammende Gemälde der 7 Heiligen (vgl. Kap. 1). Die Photographie zeigt den Zustand während des Umbaus: über der z. T. schon abgebrochenen Lettnerwand werden die Oberkörper der Heiligen sichtbar.

die in leichtem Bogen aufwärts gerichteten Arme, die gespreizten Finger, die starke Biegung des Rumpfes, die „rutenartig“ um einander geschlungenen Beine. Abweichend ist die Behandlung des Lendentuchs; es ist schlichter, ruhiger; vor allem fehlen die frei herunter hängenden Zipfel mit den ondulierenden Kanten, die die Silhouette des andern so unruhig machen. Einfacher scheint auch die Behandlung des nackten Körpers zu sein; auf einzelne Details wie z. B. die genaue Einzeichnung von Brustkorb und Rippen, die der Münsterkruzifixus aufweist, ist hier ganz verzichtet. Maria und Johannes stehen zur Seite auf dem Rücken einer unten aus dem Kreuzesstamm herauswachsenden Ranke, die in eichenähnlichen Blättern endigt. Maria hat mit schmerzlicher Geberde beide Hände vor der Brust gefaltet, wie die Maria der Münsterkreuzigung. Johannes hält wie dort in der Linken ein Buch, hat die Rechte aber nicht gegen die Wange, sondern gegen die Brust gelegt. Auch diese beiden Figuren in ganz ruhiger Silhouette, die durch keine ausladende Bewegung oder abstehende Gewandfalte unterbrochen wird. Sie sind so dicht unter das Kreuz gerückt, daß sie mit diesem eine festgeschlossene Rechtecksgruppe bilden, die über die beiden ebenso fest geschlossenen Gruppen links und rechts hinausragt. Rechts reihen sich an ein heiliger Papst,[1]) ein heiliger Bischof und der heilige Franziskus, links zwei heilige Bischöfe und der heilige Dominikus, auf seinen Stab gestützt: der Wanderprediger. Das ganze Bild wird durch einen Rundbogen, der nach innen durch drei kleinere Bögen nochmals gegliedert ist, umrahmt.

---

1) Auffallend ist die Form der Tiara. Die hohe, spitze Zuckerhut form ohne Querreifen ist die bis zum Ende des 14. Jahrh. übliche. Roh. de Fleury, La Messe Bd. VIII, S. 137 ff. Ungewöhnlich scheint aber die trichterförmige Einziehung an der Spitze zu sein. Kraus hat keine Tiara sondern eine altertümliche Bischofsmütze angenommen und auf altchristliche Beispiele hingewiesen.

Kraus[1]) hatte die Kreuzigung für ein Werk des 15. Jahrhunderts angesehen, und Gramm, der nur nach der Umrißzeichnung des Inventars urteilte, war ihm darin gefolgt. Wingenroth setzt sie um die Wende des 13. Jahrhunderts zum 14. an.[2]) Die nahe Verwandtschaft mit der Kreuzigung der Münstersakristei verlangt doch wohl, das Bild mehr an die Jahrhundertmitte heranzurücken. Freilich steht es noch nicht ganz auf der Stilstufe der Münsterkreuzigung. Die größere Knappheit der Formen, Sparsamkeit der Falten, Geschlossenheit der Silhouette, die rein zeichnerische, von jeder Modellierung absehende Technik lassen die Dominikanerkreuzigung etwas älter als die andere erscheinen. Zu dieser Datierung führt auch der durch das Exil der Konstanzer Dominikaner 1339—1349 gegebene Terminus ante.[3]) Eine genauere zeitliche Fixierung als auf das dritte oder vierte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts wird kaum möglich sein.

Waagen[4]) hatte in der Kreuzigung der Münstersakristei Verwandtschaft mit französischen und niederländischen Miniaturen gesehen, Gramm dagegen hat in ihr einen eigenartigen süddeutschen Typus, der besonders für das oberrheinische Gebiet charakteristisch ist, erkennen wollen. Dem hat Vitzthum[5]) widersprochen mit dem Hinweis auf kölnische, belgische und englische Malereien, wo sich ähnliche Motive nachweisen lassen. Allerdings lassen sich die oberrheinischen Beispiele — Gramm hatte sich hauptsächlich an die Freiburger Glasfenster gehalten — mit den an der Konstanzer Kreuzigung charakteristischen Merkmalen: die wie Ruten

---

1) Inventar S. 274.

2) Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins N. F. XX. 1905. S 434.

3) Während des Konflikts Ludwigs des Baiern mit dem Papst wurden die auf Seite des Papstes stehenden Dominikaner von der kaiserlich gesinnten Stadt Konstanz wegen Innehaltung des päpstlichen Interdiktes für 10 Jahre aus der Stadt gewiesen. Vgl. Bihlmeyer, Heinrich Seuse, Stuttgart 1907, S. 127 ff.

4) Schorns Kunstblatt 1848, S. 246.

5) Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907. S. 237.

umeinander geschlungenen Beine, die verdrehte Fußstellung, das Lendentuch mit herabhängendem Zipfel, das das eine Knie bedeckt, das andere frei läßt, die tiefe Neigung des Kopfes, die geschweifte Armhaltung, noch vermehren; so weisen das Epitaph des Ulrich Goldast im Kreuzgang des thurgauischen Klosters Feldbach[1]), ein Elfenbeindiptychon aus Kloster Rheinau im schweizerischen Landesmuseum in Zürich, ein silbernes Vortragekreuz im Kirchenschatz von Markdorf, die Wandgemälde in Oberstammheim[2]) und Landschlacht den gleichen Typus auf. Drei weitere Beispiele werden unter den Konstanzer Glasgemälden anzuführen sein. Daß freilich die einzelnen Motive dieses Kruzifixustyps nicht am Oberrhein erfunden sind, beweisen die zahlreichen früheren französischen und englischen Miniaturen, Elfenbeine und Stickereien, wo das eine oder andere Motiv vereinzelt vorkommt.[3]) Aber die regelmäßige Vereinigung aller dieser Momente scheint sich eben doch nur am Oberrhein zu finden. Mithin wird man schon von einem eigenartigen oberrheinischen Kreuzigungstypus reden dürfen, der, wenn auch im Einzelnen keine Originalschöpfung dieser Gegend, doch durch die typische Zusammenstellung bestimmter Einzelzüge für sie charakteristisch ist.

Die Malereien auf der durch keine Fenster gegliederten Nordwand der ehemaligen Dominikanerkirche zeigen teppichartig aneinander gereihte Medaillons mit Märtyrerszenen. Der größere Teil — es sind ihrer 102 — ist heute unter beweglichen Tapeten verborgen; nur ein schmaler

---

1) Es existiert heute nicht mehr. Abgebildet bei Rahn, die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Frauenfeld 1899. S. 123.

2) Durrer und Wegeli, Mitteil. d. antiq. Ges. Zürich XXIV.

3) Den von Vitzthum S. 237 genannten Beispielen lassen sich noch viele andere anreihen; z. B. Peterborough-Psalter. ed. v. d. Gheyn, Haarlem 1909. Pl. 25. Burlington F. A. Club Exhibition of illum. Manuscripts. London 1908. Pl. 55. Farcy, La broderie II. Pl. 19. Die Cappa von Syon. Die französischen Silberreliefs an den Reliquienschreinen der heiligen Markus und Johannes und Paulus in Reichenau-Mittelzelle.

Streifen in der Mitte ist in stark restauriertem Zustand als ständig sichtbare Probe unbedeckt geblieben. Das Licht des Raumes ist so schwach, Zeichnung und Farben der unrestaurierten Teile so matt, daß viele Darstellungen sich kaum erkennen lassen und gute photographische Aufnahmen garnicht möglich sind. Ein sehr stark aufgefrischtes Fragment der Serie besitzt das Konstanzer Rosgarten-Museum.

Die Medaillons,[1]) Vierpässe mit so flachen Einziehungen, daß sie fast wie Kreise erscheinen, ziehen sich in 3 Reihen übereinander hin. Ihre Zwischenräume sind durch ein zierliches Blattornament, kurze, um ein gemeinsames Zentrum rotierende Ranken, ausgefüllt. Über und unter den Medaillonreihen bilden schmale Blattfriese den Abschluß.

Die figürlichen Darstellungen behandeln in immer neuen Variationen die verschiedenen Todesarten von christlichen Märtyrern. Wir beschränken uns auf die Heraushebung einiger der deutlichsten Szenen. In einem Medaillon der obersten Reihe steht rechts an einen Pfahl gebunden der heilige Sebastian, mit gesenktem Kopf, beide Hände vorn zusammengeschnürt. Von links her zielen auf ihn zwei Bogenschützen, der eine in Kniebeuge niederhockend, der andere in elastischer Haltung dastehend. Auf dem rechten Nachbarmedaillon liegt Laurentius auf dem Rost; zwei das Feuer anschürende Knechte stehen dahinter (in Wirklichkeit über dem Rost). Ein anderes Bild zeigt den an sein quergestelltes Kreuz gebundenen Apostel Andreas, auf den von rechts und links Burschen mit weitausladenden Bewegungen einschlagen. Auf dem links anstoßenden Feld sind zwei halb entkleidete Jünglinge an Bäume gebunden; auf den einen läßt rechts ein Scherge eine Keule niedersausen, während von links ein anderer mit einem glühenden Eisen auf ihn eindringt. Hier hängen zwei Leute in langen Gewändern an dem Querbalken eines Kreuzes, um den ihre

---

1) Die Malereien beginnen in 2 m Höhe über dem heutigen Fußboden. Der Durchmesser der Medaillons beträgt 88 cm.

Arme geschnürt sind und werden von zwei Seiten her gesteinigt. Dort ist ein Unglücklicher unter den Händen seiner Peiniger zusammengesunken; der linke treibt ihm mit einem Hammer einen großen Nagel in die Schulter, der rechte will ihm mit einem Schwert den Arm abschlagen. Hier kniet die heilige Margarethe unbekümmert vor dem Drachen, dort werden der heiligen Apollonia die Zähne ausgerissen. Aus einem Schiff wird der Leichnam eines enthaupteten Heiligen (Papst Clemens oder der heilige Quirinus) ins Meer geworfen. Das Fragment des Rosgarten-Museums zeigt den heiligen Bartholomeus, der die Anbetung eines Götzenbildes verweigert und den Evangelisten Johannes (oder den heiligen Veit?), dem siedendes Öl über den Kopf gegossen wird.

Was durchweg bei den Darstellungen auffällt, ist die geschickte Ausnutzung der an sich die Freiheit des Entwurfs doch einschränkenden Medaillonform.[1]) Meist sind die Kompositionen symmetrisch. Die Gemarterten bilden die Mittelachse und erreichen in ihrer Größe fast den Durchmesser. Die Henker sind in der Regel kleiner und schmiegen sich mit ihren nach der Mitte gerichteten Bewegungen der Kurve des Medaillons an. Wo der Gegenstand diese Vertikalteilung nicht erlaubt — so mehrfach bei Darstellungen eines liegenden Märtyrers, z. B. Laurentius — wird die Fläche auf andere Weise gefüllt. Die Schergen werden nicht hinter sondern über den unten liegenden Heiligen gestellt und ihre Arme bisweilen noch gewaltsam durch verrenkte Bewegungen in die Höhe gerichtet.

Daß die Zeichnung der Bilder von außerordentlicher Feinheit und Eleganz ist, wie noch bei keinem der bisher besprochenen Bilder, läßt selbst der heutige schlechte Zu-

1) Der Maler der Weiberlistszenen wurde mit seinem runden Bildfeld noch nicht so mühelos fertig und mußte, um die Komposition zu runden, seine Zuflucht zu den Rankenbäumen nehmen. Der Martyrienmaler bringt mit seinen Figuren allein eine, wenn auch nicht immer zwanglose, so doch in sich abgeschlossene Komposition zu stande.

stand noch erkennen. Die Gestalten, zierlich und biegsam, haben infolge der weitausholenden Bewegungen, namentlich der Henker, reiche und vielfach varierte Silhouetten. Es herrscht also auch hier der Gegensatz zu den im Anfang des Jahrhunderts konstatierten gesammelten Umrissen und gedrungeneren Proportionierungen. Ebenso sind die Bewegungen dieser Personen nicht mehr eckig und rein an die Fläche gebunden, wie etwa bei den Weberinnen, sondern gerundet und in verschiedenen Tiefenzonen gedacht. Bei den Gliedmaßen der Körper sind Verkürzungen, wenn auch meist mit geringem Erfolg, öfter versucht, während das wenige vorkommende Mobiliar, wie etwa der Rost des Laurentius, in direkter Aufsicht gegeben ist. Der weitgehende Verzicht auf Mobiliar und Raumandeutung ist diesen Bildern noch mit den älteren Darstellungen gemein. Mit einer Terrainlinie unter den Füßen der Personen und den zum Martyrium nötigen Utensilien: Baum, Pfahl, Rost oder was sonst, ist die Charakterisierung des Ortes erschöpft. Der Gewandstil ist äußerst knapp. Die langen Kleider der Gemarterten und die kurzen Kittel der Henker schließen sich eng dem Körper an. Reichere Faltenmassen fehlen ganz. Die durch die Zeichnung gegebenen Flächen sind einfach nur durch Lokaltöne ausgefüllt; von Modellierung finden sich keine Spuren.

Von den Farben haben sich das Rot und Blau der Gründe am widerstandsfähigsten erwiesen. Ein etwas verwaschenes Grünblau ist die Grundfarbe der Medaillons, ein dunkles Braunrot die der dazwischen liegenden Zwickel. Die Zeichnungslinien sind braun. Das Inkarnat und die Gewänder müssen sehr hell gewesen sein. Die Figuren heben sich heute, ebenso wie die Blattornamente, in einem allgemeinen Gelbgrau von den lebhafteren Hintergründen ab. Wie bei der Kreuzigung von 1348 ist der farbige Gesamteindruck licht und kühl.

Für die Datierung muß das stilistische Verhältnis der Märtyrerbilder zu den Weberinnen einerseits und zu der

Kreuzigung von 1348 andererseits berücksichtigt werden. Es ergab sich gegenüber den früheren Bildern die Entwicklung zu größerer Zierlichkeit, Beweglichkeit und Auflichtung der Farbe, gegenüber der Kreuzigung das Fehlen der Modellierung und der einfachere Gewandstil, also eine zwischen jenen beiden Werken liegende Phase. Die obere Zeitgrenze gibt auch hier wieder das im Jahre 1339 beginnende Dominikanerexil. Wie für die Lettnerkreuzigung kommt das dritte oder vierte Jahrzehnt auch für den Martyrienzyklus in Frage. Vielleicht sind beide Werke gleichzeitig entstanden, als bei einer Erneuerung der Kirche der Lettner errichtet wurde, der in seiner einen Nische die Kreuzigung aufnahm. Freilich stimmen der Stil der Martyrien und der der Kreuzigung nicht ganz überein. Während bei den Medaillons Bewegungen und Kurven nicht lebhaft, die Silhouetten nicht unruhig, die Richtungsdivergenzen nicht stark genug sein können, herrscht bei der Kreuzigung ein feierlich gleichförmiger Vertikalismus. Sicherlich sind beide Wände von verschiedenen Malern nach verschiedenartigen Vorlagen gearbeitet worden.

Was Anregung und Vorlage für den Martyrienzyklus abgegeben hat, läßt sich nur vermuten. Die Datierung der Bilder hatte das dritte oder vierte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts ergeben. Es ist die Zeit, in der der Mystiker Heinrich Suso dem Inselkloster angehörte und wohl seine führende Persönlichkeit war.[1]) Der Versuch, ihn selbst als den Maler der Bilder hinzustellen,[2]) ist unhaltbar.[3]) Daß freilich Suso ein ganz persönliches Verhältnis zur bildenden Kunst hatte, unterliegt keinem Zweifel. Nur läßt sich daraus keine Brücke zwischen der Mystik und der formalen Ent-

---

1) Biehlmeyer, Heinrich Seuse. Stuttgart 1907.

2) Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Straßb. 1898.

3) Ebenso ist die Vermutung, daß er selbst die Illustrationen zu seinen im Original nicht mehr erhaltenen Schriften entworfen habe, nicht beweisbar.

wicklung der Kunst dieser Epoche schlagen.[1]) Wohl aber wird man in dem Inhalt der Bilder eine Parallele zu der neuen, religiösen Gesinnung jener Zeit finden und an Susos Anteil bei der Wahl gerade dieser Gegenstände glauben müssen. Wenn Suso sich täglich im Dienst der „göttlichen Minne" die raffiniert grausamsten Kasteiungen auferlegte,[2]) oder wenn er in seiner Lebensgeschichte sagt: „der minne von altem reht hoeret zu liden. Un ist doch enkein werber, er sie ein lider, noch enkein minner, er si ein martrer", so ist das dieselbe Gesinnung, die mit hunderten von Greuelscenen eine Kirchenwand schmückt und daran ihre religiöse Erbauung findet.

Die formalen Quellen der Martyrienbilder wird man in Miniaturen, und zwar in französischen, suchen müssen. Die teppichartige Aneinanderreihung vieler kleiner Medaillons, von denen keines selbständige Bedeutung hat, ist kein eigens zum Schmuck einer Wand entworfenes Schema. Die französischen Miniaturen, die ihrerseits das Medaillonsystem von den Glasfenstern übernommen hatten, bei denen neben der allgemein gotischen Tendenz nach Aufteilung der Fläche wohl auch technische Gründe zu dieser Vielteilung geführt hatten, gaben es an die Wandmalerei ebenso wie an die Kleinkunst (Metallarbeiten, Elfenbeine, Stickereien) weiter. Nicht immer weist der miniaturartige, von Monumentalität weit entfernte Stil so deutlich auf diese Quelle wie bei den Martyrien des Dominikanerklosters. Für speziell französische Vorlagen spricht die Zierlichkeit und Eleganz der Zeichnung, die routinierte Komposition, das sehr zarte, fein gefiederte Blattwerk. Als Beispiele von französischen Medaillondarstellungen mit ganz analoger Komposition seien die Passionsfenster in Sens und Rouen genannt.[3]) Die französische Miniaturmalerei, die ja die gleichen Wege

1) Darüber die Ausführungen von Dvořák, die Illuminatoren des Johann von Neumarkt, Jahrbuch des ah. Kaiserhauses XXII, S. 105.

2) Biehlmeyer, a. a. O. S. 13.

3) Cahier und Martin, La cathédrale de Bourges. Pl. 12, 15, 16.

ging wie die Glasmalerei, hat sicher die entsprechenden Parallelen aufgewiesen. Für das feine Blattornament kann man Miniaturen etwa von dem Charakter der Évangiles de la Ste Chapelle[1]) vergleichen.

Es ist möglich, daß die Vorlagen zu den Martyrien aus den Kalendarien von liturgischen Büchern entnommen sind, wo vielfach die Leiden der im Kalender aufgeführten Heiligen in der nebenstehenden Medaillonreihe bildlich dargestellt wurden.[2]) Allein es hätte vieler Kalendarien bedurft, um eine so stattliche Reihe von Märtyrern zusammenzustellen. Daher ist es wahrscheinlicher, daß schon eine Sammlung von Heiligenmartyrien in Form eines Passionales mit vollständiger Illustrierung vorgelegen hat.[3])

Was von Konstanzer Profanmalereien aus der Mitte des Jahrhunderts erhalten ist, stammt wieder (wie die Leinwand- und Weiberlistbilder) aus dem Hause eines Geistlichen, der Rineggschen Kurie.[4]) Als dieser Bau des 14. Jahrhunderts 1898 zum größten Teil abgerissen wurde, um einem Neubau Platz zu machen, kamen in der ehemaligen Kapelle und in einem Raum des ersten Stocks Wandmalereien zum Vorschein. Sie waren in sehr ruiniertem Zustand. Von den Bildern der Kapelle war nur noch ein heiliger Georg zu erkennen. Von einem Teil der im ersten Stock befindlichen Gemälde hat, ehe sie abgebrochen wurden, der Karlsruher Maler Mader Aquarellkopien gemacht, die die Karlruher Altertümersammlung bewahrt. Aus ihnen und den gleichfalls dort befindlichen Wingenrothschen

---

1) Vitzthum, a. a. O. Tf. 5.

2) z. B. im Gebetbuch der hl. Elisabeth in Cividale. Haseloff, Eine thüring.-sächs. Malerschule. Straßburg 1898. Tf. XVI—XVIII.

3) Ein älteres deutsches Beispiel mit Miniaturen, das Zwiefaltener Passionale des 12. Jahrh. in der Landesbibliothek zu Stuttgart. Bibl. fol. 56—58.

4) Wingenroth, Die neuaufgedeckten Wandgemälde im Großherzogt. Baden. Zeitschrift f. Gesch. d. Oberrheins. N. F. XX, S. 437.

Notizen läßt sich ein ungefähres Bild von der Ausstattung des betreffenden Raumes gewinnen.[1])

„Im oberen Stock fanden sich . . . in 3 Reihen von je 18 Medaillons ein Kalendarium, die Monate durch eine Monatsbeschäftigung oder Monatsbelustigung dargestellt, begleitet jeweils von zwei weiteren Medaillons, in denen der Tierkreis, dann symbolische Tiere, Wasser, Erde, Luft und Feuer dargestellt waren, zwischen den Medaillons 34 Wappen, oben begrenzt durch eine Rankenwerkbordüre auf schwarzem Grunde, nach unten durch einen hellen Fries, während der Sockel der Wand mit 3 Reihen heller Glockenblumen auf abwechselnd rotem und blauem Grunde gemalt war. Die Bordüren und die Sockelbemalung zogen sich auch unter dem Bilde her, das links angrenzte und von den Medaillons durch einen vertikalen Streifen mit einer Art Wimperg- und Kreuzblumenmotiven auf schwarzem Grunde getrennt war: es stellte die Erstürmung der Minneburg vor. In der sehr fein abgestimmten Malerei dominierten rot und gelb. Die übrigen Wände waren mit dekorativem quadrierten Muster bedeckt und die Felder mit entsprechenden Bordüren abgeteilt."[2])

Die Minneburg und sechs Medaillons aus dem Kalendarium bewahrt als einzige von diesen Malereien übrig gebliebene Stücke das Konstanzer Rosgarten-Museum Die Monatsbilder sind kaum noch erkennbar. Die Erstürmung der Minneburg ist dank den — allerdings z. T. verständnislos und falsch — nachgezogenen Zeichnungslinien deutlicher. Links steht ein massiger Quaderbau mit vorkragendem Dach und Zinnenkranz. Gegen ein unmittelbar unter dem Dach liegendes Fenster[3]) ist von unten her eine Leiter gelehnt, auf der ein Ritter in Maschenhemd und

1) Leider hat W., der seine Notizen noch vor dem Original machen konnte, die darüber in Aussicht gestellte Arbeit aufgegeben.

2) Wingenroth, a. a. O. S. 437.

3) Bei Mader sieht es wie eine auf einen Umgang führende Tür aus; vielleicht ist das richtiger. Er hat vor der Restaurierung kopiert.

Helm, an der rechten Seite das Schwert, am linken Arm den Schild, emporsteigt. Seine linke Hand hat den Arm der Dame gefaßt, die sich aus dem geöffneten Fenster ihm entgegen neigt und Blumen über ihn und seinen unten stehenden Begleiter wirft. Hinter den Zinnen erscheinen in eiliger und erschreckter Bewegung drei Personen; links ein Hornbläser, wohl der Wächter, der die beiden andern alarmiert hat: einen Mann und eine Frau, deren lebhaft gestikulierende Hände Erregung über den unten sich abspielenden Vorgang ausdrücken.

Ob hier wirklich die Erstürmung der Minneburg dargestellt ist, erscheint nach einem Vergleich mit anderen Darstellungen dieses im 13. und 14. Jahrhundert außerordentlich häufig behandelten Themas fraglich.[1]) Dort handelt es sich in der Regel um vielfigurige Szenen. Die Belagerer mit ihren Geschossen zu Füßen der Burg und die vielen Verteidigerinnen, die auf den Zinnen und in den Fenstern erscheinen, machen den Vorgang ganz deutlich. Daß einer der Ritter auf einer Leiter in die besiegte Burg hinaufsteigt, ist nur eine von den verschiedenen, zur gleichen Darstellung gehörenden Szenen, nicht die Hauptsache. Auf dem Konstanzer Wandbild ist es dagegen der einzige Inhalt; von Angriff oder Verteidigung der Burg ist nichts zu sehen.[2])

1) Besonders oft auf Elfenbeinspiegelkapseln dargestellt. Vgl. Alwin Schulz, Höf. Leben zur Zeit der Minnesänger. Leipzig 1879, I, S. 449. Schlosser, Jahrbuch d. ah. Kaiserhauses XVII, S. 169. Antoniewicz, Vollmöllers roman. Forschungen 1889/90.

Das Minneburgfresko im ehemaligen Kommunalpalast von Treviso, für das ein in der Stadt abgehaltenes und vom Chronisten Ronaldus Patavinus beschriebenes Fest eine Parallele und vielleicht auch die Anregung abgab, kann leider nicht mehr verglichen werden. Auch in der Schweiz waren solche Feste üblich. Vgl. Antoniewicz a. a. O., Ein Zusammenhang zwischen ihnen und dem Rineggschen Bild ist aber kaum anzunehmen.

2) Dieser Umstand schließt auch die sonst vielleicht näher liegende Deutung auf die „Burg des Glaubens“ aus. Für sie wird ein ähnliches Schema wie für die Minneburgerstürmung benutzt. Vgl. Peterborough-Psalter, ed. v. d. Gheyn Pl. 31.

Diese Art der Darstellung erinnert mehr an eine Anzahl von Bildern der Manessischen Liederhandschrift, wo der Sänger, der sich auf diesem Wege heimlich mit seiner Dame in Verbindung setzt, eine häufig varierte Erscheinung ist.[1]) Am größten ist die Übereinstimmung mit dem Bild des Grafen von Toggenburg. Auch dort nimmt der Quaderbau fast die ganze linke Bildhälfte ein; die Dame neigt sich zum Fenster heraus und empfängt den Sänger, der sich anschickt, die Leiter hinaufzusteigen, mit einem Kranz. Eine direkte Beziehung zur Manessischen Hs. darf natürlich nicht angenommen werden. Bei der lückenhaften und zufälligen Erhaltung des Materials können wir nicht wissen, welche Zwischenglieder verloren sind oder, was wahrscheinlicher ist, auf welche gemeinsame Quelle beide Darstellungen indirekt zurückgehen.

Stilistisch steht das Rineggsche Bild nicht mehr auf der Stufe der Manessischen Hs. Nicht daß sich in bezug auf Raumdarstellung oder perspektivisches Können ein Fortschritt zeigte. Durch die unbedingt zum Thema gehörige Burg ist auch hier der Schauplatz der Handlung hinreichend charakterisiert. Aber das Verhältnis von Figur und Architektur hat sich verändert; es ist natürlich auch im Wandbild noch nicht das der Wirklichkeit entsprechende, aber doch schon ihm angenähert. In der Manessischen Hs. sind die Bauten so klein, die Figuren so groß, daß z. B. im Toggenburgbild die Leiter ganz überflüssig erscheint, da der Sänger auch ohne sie schon zum Fenster der Dame hinaufreicht. Im Rineggschen Bild ist der Bau größer und komplizierter, nicht mehr nur rein symbolische Andeutung einer Architektur. In demselben Maß sind die Figuren kleiner geworden; sie sind auch zierlicher und gelenkiger[2]); ihre Bewegungen allerdings kommen, um ohne Verkürzungen deutlich zu

1) Kraus, a. a. O., Bl. 11, 12, 81, 88.

2) So hölzern wie sie heute aussehen, waren sie ursprünglich nicht; man sieht am Original neben den schematisch nachgezogenen Linien noch deutlich die alte, sehr viel bessere Zeichnung.

sein, aus der einen Bildebene noch nicht heraus. Die Gewänder sind knapp und fast faltenlos. Die Tracht der Frauen (Kleider und Frisuren) ist noch dieselbe wie im Anfang des Jahrhunders; die Ritter aber tragen nicht mehr wie früher über ihrem Ringelpanzer den langen Waffenrock, sondern den kurzen Lendner.

In den rechts an die „Minneburg" sich anschließenden Kalenderbildern war jeder Monat auf dreifache Art dargestellt: 1. eine Monatsbeschäftigung, 2. das betreffende Tierkreiszeichen, 3. Fische. In den letzten Monaten scheint die Reihenfolge etwas durcheinander gekommen zu sein, denn im November ist der Schütze in die Reihe der Fische geraten und anstatt der Novemberbeschäftigung findet sich die Wage, anstatt der Dezemberbeschäftigung der Steinbock. Die Monatsarbeiten waren — bis auf das italienische Maithema: Vergnügen im Freien — den landesüblichen Arbeiten entnommen, sicherlich in Anlehnung an die Miniaturmonatszyklen in den Kalendarien liturgischer Bücher. In Konstanz finden sich Monatsdarstellungen als Wandbilder noch einmal an den Hochwänden des Münsterchors zwischen dem jetzigen spätgotischen Gewölbe und dem Dach. Es sind gleichfalls Medaillondarstellungen (auf blau-grünem Grund wie in der Rineggschen Kurie), die dem 14. Jahrhundert angehören. Ob sie im einzelnen mit den Rineggschen Monatsbildern übereinstimmen, läßt sich leider an der schwer zugänglichen Stelle, die auch eine photographische Aufnahme unmöglich macht, nicht nachprüfen. Es ist wohl anzunehmen, daß beide Zyklen nicht unabhängig von einander entstanden sind.[1])

Der dritte Zyklus, der sich den Monatsbeschäftigungen und Tierkreisdarstellungen anreiht, stellte in acht von den zwölf Medaillons Fische dar. Das Julimedaillon zeigte einen Mann, der ein Tier bei den Hörnern packt, das November-

1) Beispiele von Monatsbildern auf Wandgemälden sind sehr viel seltener als solche auf Mosaiken, Reliefs, Miniaturen und Glasfenstern. Vier weitere auf Wände gemalte Monatszyklen besitzt die italienische Schweiz. Vgl. Rahn, Mitteil. d. ant. Gesellsch., Zürich XX, 31 ff.

bild den Schützen (aus der Tierkreisreihe). Die März- und Septemberdarstellung war, weil dort Fenster ausgebrochen waren, bei der Aufdeckung der Malereien nicht mehr vorhanden. Der Sinn dieser Fischbilder wird einigermaßen verständlich durch darüber gelegte Querstreifen mit Inschriften, die sich, soweit sie noch zu entziffern sind, zu Namen von Bodenseefischen ergänzen lassen. Auf dem Februarbild: (Gang)fisch und Röt(elen), im Juni: Gropp(en) und Arrsch, was wohl falsch kopiert ist anstatt Aschen oder Aeschen; im August: (Rhe)inlank und (Blau) vel(chen).[1]) Die Zusammenstellung der Fische mit dem Monatskreis legt die Vermutung nahe, es sei ihre Auswahl nach einem bestimmten Prinzip erfolgt, etwa mit Rücksicht auf die für ihren Fang günstigste Zeit. Das triff aber nicht zu. Wahrscheinlich hat sich der Besteller der Bilder hier nur im allgemeinen an den Reichtum seiner Heimat erinnern lassen wollen; die Monatsbeschäftigungen zeigen Leben und Arbeit auf dem Lande, die Fische das Leben im See, oder den Anteil der Landbewohner am Inhalt des Sees.

Die unterste Medaillonreihe endlich enthielt in Vierpässen Fabeltiere: Greifen, Kentauren u. a., von z. T. wohl symbolischer Bedeutung.[2])

Der Besteller der Bilder läßt sich mit Sicherheit nachweisen. Drei mit Umschriften versehene Wappensteine des alten Baus[3]) bezeichnen Otto de Rinegg als den fundator huius curiae. Er hat sie wahrscheinlich von 1347 bis 1365 innegehabt.[4]) Der Domherrnhof hatte schon früher be-

1) Stoffel, die Fischereiverhältnisse des Bodensees, Berner Dissert., 1906, S. 329.

2) Das Sujet ist in der gleichzeitigen Malerei beliebt. Ähnliche groteske Tiere in Medaillonform finden sich z. B. auf der Holzdecke eines Patrizierhauses in Metz (Ztschr. f. chr. Kunst 1897, S. 98) und auf einem Gobelin des Freiburger Museums (Schauinsland 1904, S. 31).

3) Sie sind heute in die Außenwand des Umbaues in der Dominikanergasse eingelassen.

4) Beyerle und Maurer, Konstanzer Häuserbuch II, 217. Dort auch mehr über die bedeutende Persönlichkeit des Bestellers.

standen; Rinegg hatte ihn aber in so schlechtem baulichen Zustand angetreten, daß er ihn von Grund aus neu aufbauen ließ: curiam . . . in edificiis senio totaliter dirutam reedificavit sumptibus et expensis suis. Die Malereien können also unmöglich vor Rineggs Zeit entstanden sein, denn das reedificavit der Inschrift schließt aus, daß etwa noch Mauern des früheren Baus, die die Malereien hätten tragen können, stehen geblieben sind. Die Bilder können aber auch nicht unter einem von Rineggs Nachfolgern gemalt sein. Wingenroth setzt sie an das Ende des 14. Jahrhunderts unter Berufung auf die bei Kraus mitgeteilte Inschrift des Baus: 1399 sancti Konradi domus.[1]) Diese Datierung des Baus wird durch das Zeugnis der erwähnten Inschriftsteine widerlegt; wird für die Gemälde aber auch im Hinblick auf ihren stilistischen Charakter hinfällig, der selbst schon für die Mitte des Jahrhunders etwas rückständig erscheint. Die Kreuzigung von 1348 in der Münstersakristei mit ihrer plastischen Modellierung und ihrem reichen Faltenstil zeigt, wie die damals moderne Malerei aussah.

Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind in Konstanz nur wenige Malereien erhalten, und diese sind in ganz besonders schlechtem Zustande.

Drei von ihnen befinden sich in der Peter- und Paulskapelle des Münsterkreuzgangs. Das Altarbild über der steinernen Mensa der Ostwand bilden eine Kreuzigung und zwei Einzelheilige in architektonischer Umrahmung; das Mittelbild unter einem krabbenbesetzten Eselsrücken, den fialengekrönte Pfeiler tragen, die beiden (z. T. noch mit Tünche bedeckten) Heiligen zur Seite unter einfachen Spitzgiebeln. Das Bild muß — selbst die heutigen schwachen

1) Diese Inschrift ist heute nicht mehr nachzuweisen.

Spuren lassen es noch erkennen — außerordentlich gut gewesen sein. Im Typus der Kreuzigung in der Münstersakristei verwandt (abweichend ist nur die Beinstellung Christi: das linke über dem rechten), macht es doch einen freieren, fast monumentalen Eindruck. Die Gruppe ist gegenüber den älteren Kreuzigungsdarstellungen um zwei Personen vermehrt. Rechts steht Johannes allein, links stützen zwei Frauen die ohnmächtig zusammenbrechende Maria. Von den Farben ist nur das Blaugrün des Hintergrundes leidlich frisch erhalten. Die Zeichnung ist gleitender und flüssiger als bei den früheren Bildern. Die Gewänder schleppen in schlängelnden Falten am Boden, und die Gestalten sind noch länger und biegsamer geworden. Die Gesichter zeigen nicht mehr das frühere volle Rund, sondern ein schmäleres Oval. Der an den flachen Brauenbogen ansetzende Nasenkontur verläuft in gerader Linie ohne die Verdickung der Nasenspitze, die die meisten Konstanzer Bilder aufweisen. Mit diesen Eigentümlichkeiten erinnert dieses Bild an kölnische Typen; bei den Malereien der Chorschranken im Kölner Dom etwa findet man die hervorgehobenen Züge wieder.

Das Gemälde auf der anstoßenden Kapellenwand, ein Tod Mariä auf rotem Grund, ist so undeutlich, daß ein sicheres Urteil über Stil und Entstehungszeit nicht möglich ist.

Auf der Westwand der Kapelle ist Christus als Schmerzensmann dargestellt, von den Marterwerkzeugen umgeben. Eine lange Inschrift am Fuß des Kreuzes ist heute nicht mehr zu entziffern.[1]) Links schließt sich in kleineren Maßen eine Ölbergscene an, rechts steht, sehr leblos und gerade, in reiner Frontalität Johannes der Täufer. Das ganze oben spitzwinklig abschließende Bild wird durch eine Ranke von fleischigen, breitlappigen Blättern gerahmt. Wieder ist von den Farben nur der blaugrüne Grund erhalten. Wie beim gegenüberliegenden Bild ist der Gesamt-

1) Anscheinend war es ein Epitaph.

eindruck eher monumental als miniaturartig. Der Blattfries weist deutlich auf das späte 14. Jahrhundert. Andrerseits erscheinen die wenig geschmeidige Zeichnung, das reglose und doch nicht feste Dastehen des Johannes, seine mit den Spitzen nach vorn herunterklappenden Füße sehr viel altertümlicher.

Diesen rein zeichnerischen Bildern gegenüber repräsentiert eine andre Reihe von Malereien im Münster ganz deutlich schon den neuen kontinuierlich modellierenden, auf räumlich-plastische Wirkung ausgehenden Stil. Es sind die Brustbilder in den Rundungen des romanischen Bogenfrieses unter dem Dachgesims des Münsters, bei denen es fraglich ist, ob sie noch dem 14. oder schon dem 15. Jahrhundert angehören.[1]) Wahrscheinlich umzog diese Bilderreihe ursprünglich den ganzen Chor. Heute haben sich davon nur 23 Köpfe an der Südseite erhalten, wo sie durch das später über sie hinweggeführte Dach der Margarethenkapelle geschützt werden. Auf abwechselnd rotem und blauem Grunde stehen die flott, aber auch ziemlich roh hingemalten Köpfe von Heiligen und Nichtheiligen, die sämtlich die Hand weisend gen Osten erheben. Mitten unter ihnen ist — in fast karikaturartigem Profil — der Baumeister oder Maurer mit seiner Kelle dargestellt. Über dem Bogenfries zieht sich ein gemaltes Blattornament hin, weiche, krause Blätter, die sich um einen geraden Mittelstab winden. Neu gegenüber allem Bisherigen sind die Typen: längliche Gesichter mit stark sich vorwölbenden Backen und tiefliegenden, großen Augen, nicht mehr das frühere flache Rund der Gesichter, an das unorganisch der übertrieben hohe Hinterkopf ansetzte. Neu ist vor allem aber auch die Technik, die ziemlich eingehende Modellierung in breit nebeneinander gesetzten Licht- und Schattentönen, deren Resultat nun kein bloß silhouettenartiges, sondern ein wirklich körperhaftes Bild ist. In den Farben über-

1) Schober, das alte Konstanz II, S. 18.

wiegen schmutzig-bräunliche Töne; auch das Inkarnat geht stark ins Braune. Dieser Umstand sowie der Schnitt mancher Gesichter mit breiten Nasen und stark entwickelten Backenknochen erinnern entfernt an böhmische Bilder aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts[1]) und weisen auch schon etwas in die Richtung der im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Fresken der Konstanzer Augustinerkirche.[2]) Wenn andererseits Wingenroth und Gröber[3]) mit ihrer Vermutung recht haben, daß noch im 14. Jahrhundert die romanischen Fenster an der Südseite des Münsterchors vermauert sind und das Dach der Margarethenkapelle bereits damals höher hinaufgeführt wurde, so muß auch die Malerei der Köpfe noch in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts fallen. In diesem Falle würden sie als frühes Beispiel des neuen Stils besondere Bedeutung gewinnen.

Die gleiche Stilstufe und Qualität wie jene Köpfe repräsentiert das Wandbild im Schallerschen Haus (Marktstätte 22).[4]) Unter einem Bogenfries sind in zwei Reihen übereinander je vier Heilige dargestellt. Die gedrungenere Proportionierung der derben Figuren zeigt schon die Reaktion auf die übermäßige Grazilität der Hochgotik und die schlechte Disposition der Figuren innerhalb des Bildrahmens (bald stehen sie nahe beieinander, bald weit getrennt, bald unter einem Kämpfer, bald in einer Bogenöffnung) den immer stärker werdenden Verlust an architektonischem Gefühl.

---

1) z. B. den Mühlhauser Alter von 1385 in der Stuttgarter Galerie oder die Madonna des Erzbischofs Ernst von Prag im Berliner Kaiser Friedrich-Museum.

2) Wingenroth und Gröber a. a. O., Tf. II.

3) Ebenda, S. 27.

4) Wingenroth, Zeitschr. f. Gesch. d. Oberrheins, N. F. XX, S. 438 und Tf. V.

III. Glasmalereien des 14. Jahrhunderts.

Von dem einstmaligen mittelalterlichen Glasgemäldeschmuck hat sich in Konstanzer Kirchen außer den wenig bedeutenden, spätgotischen Fenstern mit Einzelheiligen in der Margarethenkapelle des Münsters am Orte selbst nichts erhalten. Die Dominikanerkirche hat wahrscheinlich ihre farbigen Fenster, als sie für profane Zwecke eingerichtet wurde,[1]) verloren. Zeppelin gibt, ohne einen authentischen Beleg dafür zu bringen, an, die Fenster seien im Jahre 1820 von der Domkirchenfabrik in Freiburg erworben worden.[2]) In Freiburg läßt sich jedoch heute nichts von ihnen nachweisen. Das Konstanzer Münster besaß im Anfang des 19. Jahrhunderts nur noch in der Mauritiuskapelle Glasmalereien; alle übrigen waren schon früher dem Helligkeitsbedürfnis des 18. Jahrhunderts zum Opfer gefallen. „Am 20. April 1818 verfügt das badische Ministerium, daß die Domfabrikpflege in Konstanz den Kaufvertrag des Freiherrn von Laßberg auf die Gemälde der Münstersakristei, sowie auf die gemalten Glasscheiben allda für die verwitwete Fürstin von Fürstenberg abzulehnen habe, die gemalten Fensterscheiben aber, da diese seltenen Kunststücke in der Kapelle nur dem Mutwillen der Kinder ausgesetzt sind, in der Münsterkirche selbst aber mit Nutzen nicht anzubringen sind, sorgfältig abzunehmen und an die Münsterfabrik in

---

1) Das Kloster wurde 1785 aufgehoben und eine Kattunfabrik darin eingerichtet.

2) Schriften d. Vereins für Gesch. d. Bodensees 1875, IV, S. 14 ff.

Freiburg zu senden.“ [1]) Viel scheint aber auch davon nicht nach Freiburg gelangt zu sein, denn unter den heute im dortigen Münster befindlichen Fenstern weist nur eines auf Konstanzer Ursprung. Andere Fenster des Konstanzer Münsters erwarb für seine namentlich an Schweizer Scheiben reiche Sammlung der Konstanzer Kaufmann Vincent.[2]) Bei der Auflösung dieser Sammlung kamen einige der wahrscheinlich Konstanzer Stücke in den Besitz der Karlsruher Altertümersammlung, andere in Privatbesitz und in den Kunsthandel.[3]) Für zwei weitere Glasmalereien, einen Passionszyklus in Heiligenberg und ein Kreuzigungsfenster in Oberkirch-Frauenfeld, läßt sich auf Grund stilistischer Übereinstimmungen mit gesicherten Konstanzer Stücken, sowie durch das Zusammentreffen mehrerer anderer dafür sprechender Indizien Konstanzer Ursprung wahrscheinlich machen.

Die aus Konstanz stammenden Glasmalereien des Freiburger Münsters befinden sich im ersten südlichen Seitenschiffenster über der Heiliggrabkapelle.[4]) Das Fenster setzt sich in seiner heutigen Gestalt aus Teilen des 14. und des 16. Jahrhunderts zusammen; im vorliegenden Zusammenhang kommen nur die frühen Scheiben — die ganze rechte Fensterhälfte und die Bogenfüllung der linken Seite — in Betracht.[5])

---

1) Auszug aus den Konstanzer Münsterrechnungen, mitgeteilt bei Geiges, der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters I, S. 6, Freiburg 1902.

2) Ruppert, Geschichtl. Beiträge, Konstanz 1890. Schober, das alte Konstanz, Heft 3, S. 37.

3) Freundliche Mitteilung von Herrn Prof. Zemp auf Grund handschriftlicher Notizen im Züricher Exemplar des Auktionskatalogs der Sammlung Vincent.

4) Geiges, a. a. O., S. 22.

5) Der Michael in der oberen Dreipaßfüllung ist nicht konstanzisch, sondern wohl schon ursprünglich für seinen jetzigen Standort in Freiburg gearbeitet. (Freundl. briefl. Mitteil. von Prof. Geiges.) Photographien verdanke ich dem Freiburger Münsterbauverein und Herrn Prof. Geiges.

Die rechte Fensterseite stellt in ihrem Mittelfeld die Kreuzigung mit Maria und Johannes dar. Das untere Drittel füllt ein Teppichmuster und zwei kleine Donatorenbildnisse, den oberen Bogen ein Christuskopf als Mittelpunkt eines Vierpasses, der von dem gleichen Teppichmuster wie unten umrahmt wird. Die Füllung des Bogens der linken Fensterhälfte ist mit der der rechten Seite fast identisch; nur ist der Christuskopf in seinen Formen kleiner und zierlicher.

Die Kreuzigungsgruppe steht auf einem schablonierten, dunkelblauen Rautengrund, von dem sich der graugelbe Christuskörper mit dem weißen Lendentuch und das braunlila Kreuz hell abheben. Maria (fahlgrünes Gewand, hellroter Mantel, weißes Kopftuch) hat beide Hände vor der Brust gefaltet; Johannes (gelbes Gewand, dunkelgrüner Mantel mit rotem Futter) legt sie trauernd an die Wange. Beide stehen unter zierlichen, weißen, auf dünnen Säulen ruhenden Spitzgiebeln, an denen dichte Kleeblattreihen die Krabben vorstellen. Dahinter eine grüne Triforiengalerie, die nach oben ein gelber Maßwerkrand abschließt. Über dem Gekreuzigten wölbt sich ein Rundbogen. Der Kruzifixus stellt ein neues Beispiel des schon früher charakterisierten oberrheinischen Kreuzigungstypus dar, auf dessen einzelne Merkmale hier nicht noch einmal hingewiesen zu werden braucht. Die große Verwandtschaft dieses Fensters mit der Konstanzer Kreuzigung von 1348 hatte schon Gramm beobachtet, ohne zu wissen, daß es sich hier gleichfalls um ein Konstanzer Stück handelt. Johannes und Maria stimmen mit jenem Wandbild nicht so genau überein, haben aber Beziehung zu anderen Konstanzer Malereien, z. B. der Krönung Mariä in Reichenau-Mittelzelle (die mehr quadratische als runde Form der Köpfe).

Die in das untere Teppichfeld eingelassenen, kleinen Stifterbildnisse stellen zwei unter Spitzbögen knieende Geistliche dar; der eine in lila, der andere in gelbgrünem Gewand, stehen sie hell vor dem schwarz-roten Hintergrund,

den ein feines Rankenmuster überspinnt (das in der Photographie leider garnicht zum Vorschein kommt.[1]) Neben dem rechten Stifter das Wappen der thurgauischen Familie von Klingenberg, auf die auch die Inschrift des seitlichen Randes weist. Sie ist in ihrer heutigen Form — offenbar ist sie unvollständig und falsch zusammengesetzt — nicht mehr ganz verständlich. Nach Umstellung einzelner Teile kann man lesen: cons (ecravit) an(no) — — — (d)e Cli(n)ge(n)-b(erg) — — — — — ecc(lesia)e sancti (Jo)hannis (Con)stan-(tiensis). Es handelt sich also um einen (oder zwei?) mit dem Chorstift St. Johann in Konstanz in Verbindung stehenden Klingenberg. Der Personalbestand des Stiftes[2]) weist nur einen Träger dieses Namens auf. Es ist Heinrich von Klingenberg, der Oheim des bekannten Bischofs Heinrich II. von Klingenberg und erster Propst des Chorstifts von 1268 bis 1279. Er kann als Stifter des Fensters, das zweifellos ins 14. Jahrhundert und nicht einmal in dessen allererste Anfänge gehört, nicht in Betracht kommen.[3]) Auch Bischof Heinrichs Zeit († 1306) ist für die Entstehung des Fensters zu früh. Für einen dritten Klingenberg endlich, Konrad, der bis 1322 Dompropst in Konstanz war, sind Beziehungen zum Chorstift St. Johann nicht nachzuweisen. Wir können also vorläufig die Persönlichkeit der Stifter noch nicht feststellen.

Das ungefähre Datum des Fensters ergibt sich aus der Verwandtschaft mit der Kreuzigung von 1348, neben der es aber doch noch etwas eckiger und altertümlicher aussieht. Es mag zwischen 1330 und 1340 entstanden sein.

---

1) Sehr gut dagegen in der Zeichnung von Geiges, a. a. O. Abbild. 162.

2) Er ist vollständig aufgeführt bei Beyerle, Geschichte des Chorstifts St. Johann zu Konstanz. Heidelberg 1909.

3) Merkwürdig ist allerdings, daß sein Siegel (abgeb. bei Beyerle, a. a. O.) mit den Stifterbildnissen des Fensters auffallend übereinstimmt: er kniet dort in gleicher Haltung von einem Spitzbogen umrahmt unter den beiden Johannes.

Sehr weitgehende Übereinstimmungen mit dem Konstanzer Fenster in Freiburg zeigt das Chorfenster der Kapelle von Oberkirch-Frauenfeld (Kanton Thurgau).[1])

Den oberen Teil nimmt auch dort eine über die drei Bahnen des Fensters sich verteilende Kreuzigungsgruppe ein. Darunter die Verkündigung und St. Laurentius, der Patron der Kapelle. Als unterer Abschluß ein Teppichmuster; im oberen Maßwerk zwei Dreipässe und ein Vierpaß mit einem Christuskopf als Zentrum. Schon die allgemeinste Anordnung ist — abgesehen von der Einfügung einer zweiten Personenreihe — bei beiden Fenstern die gleiche. Auch die Details stimmen überein. Der Kruzifixus selbst ist mit dem Freiburger identisch. Die beiden Marien gleichen sich in Gestus und Gewand.[2]) Der Johannes ist in der Haltung etwas abweichend; seine Linke hält ein Buch. Der Christuskopf im Vierpaß ist genau der gleiche wie auf der linken Fensterseite in Freiburg; selbst das ihn umrahmende Perlband findet sich bei beiden. Das Blattornament in der Mittelbahn des unteren Teppichfeldes setzt sich aus denselben Elementen zusammen wie der Freiburger Teppich: ahornähnliche Blätter ringförmig angeordnet und von einem Vierpaß umrahmt; selbst die die Lücken ausfüllenden Punkte und das die größeren Figuren umsäumende Perlband haben beide gemeinsam. Nur sind in Frauenfeld die Vierpässe übereck, in Freiburg auf die Breitseite gestellt. Die architektonischen Bekrönungen sind, wenn auch im Prinzip übereinstimmend, in Frauenfeld etwas reicher. An Stelle der einfachen Spitzgiebel finden sich hier von Fialen

---

1) Rahn, Mittelalterl. Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau. Frauenfeld 1899. S. 156. Rahn, Kunstdenkmäler der Schweiz. Mitteil. d. schweizerischen Gesellsch. für Erhalt. histor. Kunstdenkmäler N. F. I Genf 1901. Hier farbige, allerdings sehr wenig getreue Reproduktion. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Mitteil. d. ant. Ges. Zürich. Bd. XXVI Heft 4, 1906. S. 186 und Tf. IV.

2) Die Zeichnung der Gesichter des Frauenfelder Fensters ist anscheinend erneuert; daher ein für das 14. Jahrh. fremdartiger Ausdruck.

flankierte Kielbögen; als ihre Träger keine Säulen sondern gemauertes Quaderwerk. Architektonische Rahmungen von ähnlicher Art finden sich bei Schweizer Fenstern des 14. Jahrhunderts häufig.[1]) Besonders große Übereinstimmung zeigt das Frauenfelder mit einem Fenster in Kappel,[2]) und Lehmann wäre geneigt es für eine Kopie nach diesem zu halten, wenn nicht einige Besonderheiten in Frauenfeld wären, die sich in Kappel (und auch sonst bei Schweizer Fenstern) nicht finden. Gerade diese Besonderheiten teilt nun aber das Frauenfelder mit dem Freiburger Fenster: den Rankendamast als Hintergrund und die Blattverzierung der Kielbögen. Bei den Schweizer Fenstern sind entweder die Bögen garnicht mit Blättern besetzt oder, der wirklichen Architekturform entsprechend, mit plastisch gewölbten Krabben in größeren Abständen, niemals mit einer flachen, dichten Blattreihe wie in Freiburg und Frauenfeld. Der Rankendamast, der in Freiburg den Stiftern als Hintergrund gegeben war, findet sich in Frauenfeld hinter den vier Figuren der Seitenfelder und ist in Gegensatz zu dem Rautengrund der Mittelbahn gestellt. Dieser Rankendamast verdient als äußerst seltene Erscheinung bei Glasmalereien des 14. Jahrhunderts Beachtung und wird sich auch weiterhin als charakteristisches Merkmal der Konstanzer Fenster erweisen.[3])

Der farbige Eindruck der beiden Fenster ist übrigens durchaus verschieden. Das Frauenfelder ist sehr licht in der Gesamtwirkung, weil die Hintergründe, sowohl Rankendamast wie Rautenteppich, schwarz-weiß, mit starkem Vorherrschen von weiß, gehalten sind und nur die Figuren sich dunkel hiergegen abheben, während in Freiburg umgekehrt die Figuren als helle Silhouetten gegen den dunklen

---

1) Gerade der erhaltene Schweizer Bestand läßt die Entwicklung dieser Architekturbaldachine von einfachen zu immer reicheren und schließlich rein spielerischen Formen deutlich verfolgen. Vgl. Lehmann a. a. O.

2) Züricher Taschenbuch 1894.

3) Lehmann weiß nur noch ein weiteres Beispiel in Köln zu nennen. Zeitschr. f. chr. Kunst 1890, S. 22/23.

Grund stehen. Nur das Kreuz hat bei beiden dieselbe braun-lila Farbe.

Die Beziehung des Frauenfelder Fensters zu Konstanz läßt sich auch noch durch historische Daten wahrscheinlich machen. In den Jahren 1334—1344 war Nikolaus von Frauenfeld, der Sohn des österreichischen Vogts von Frauenfeld und vorher Konstanzer Domherr, Bischof von Konstanz. Im Jahre 1326 hatte er zu seinem und seiner Eltern Gedächtnis in der Marienkapelle zu Frauenfeld einen Altar gestiftet und eine Pfarrstelle eingerichtet.[1]) Die Stiftung des Fensters durch ihn ist zwar nicht urkundlich bezeugt, aber es ist immerhin wahrscheinlich, daß er den Kirchen seiner Heimat auch außer dem genannten Altar noch weitere Zuwendungen von Konstanz her gemacht hat. In unserem Fall, wo der Stil des Fensters so deutlich auf die Konstanzer Kunst zwischen 1330 und 1340 weist, liegt diese Annahme zum mindesten sehr nahe.

Die Karlsruher Altertümersammlung besitzt zwei Glasscheiben,[2]) die aus der Sammlung Vincent stammen und die mit Sicherheit als Reste von jenen Konstanzer Münsterfenstern, die nach Schobers und Rupperts Mitteilungen[3]) Vincent für seine Sammlung erworben hatte, anzusprechen sind. Die Karlsruher Stücke stellen das eine den auferstehenden Christus, das andere eine thronende Maria (ursprünglich wohl zu einer Krönung Mariä gehörig) dar. Der Auktionskatalog der Sammlung Vincent[4]) verzeichnet neben diesen beiden Stücken noch zwei weitere dazu gehörige von den gleichen Maßen: eine Flucht nach Egypten und eine Darstellung im Tempel, deren augenblicklicher Aufenthaltsort hoffentlich auch demnächst fest-

1) Rieder, Römische Quellen zur Konstanzer Bistumsgeschichte. Innsbruck 1908, Nr. 733.

2) Nr. 6245 u. 6246 des Inventars. 24 × 50 cm groß.

3) Vgl. S. 52, Anm. 2.

4) Auktion der Konstanzer Sammlung Vincent durch Herberle. Köln 1891, Nr. 440—443. Sämtliche Stücke abgebildet.

gestellt werden kann. Es handelt sich also um die Reste eines großen Fensters, auf dem die Jugend und Passion Christi dargestellt waren.

Wie in Freiburg und Frauenfeld stehen die Figuren unter architektonischen Rahmen und vor einem — hier schwarz-blauen — Hintergrund aus Rankendamast. Die Architekturen in Karlsruhe sind teils primitiver (einfache Kielbögen ohne Nasen im Innern und besetzt nicht mit Blättern, sondern mit häkchenförmigen Krabben), teils komplizierter als dort, denn hinter den Bögen liegen nicht einfache Maßwerkgalerien sondern kompakte Bauten, die über dem auferstehenden Christus sogar schon wie bescheidene Versuche zu einer Tiefenwirkung mit Fluchtlinien aussehen. Der Christus zeigt den gleichen Typus wie die Köpfe der Maßwerkfüllungen in Freiburg und Frauenfeld. Anders als dort sieht Maria aus; sie trägt ein weiteres, faltenreicheres Gewand; für die Anordnung ihres unter dem Kinn übereinander geschlagenen Kopftuches (sonst hängen die beiden Enden der Rise meist frei neben dem Gesicht herab) bieten die Konstanzer Weberinnen Analogien.

Die Datierung dieser Scheiben bietet Schwierigkeiten, weil die stilistischen Anhaltspunkte sich widersprechen. Der größere Faltenreichtum mit stärkerer Betonung der Kurven läßt sie jünger als das Freiburger und Frauenfelder Fenster erscheinen. Andrerseits verbieten die untersetzte Proportionierung, namentlich des Christus, das Fehlen des „gotischen Schwunges“ in den Körpern, das wenig zierliche Rankenornament und endlich der Ringelpanzer des Grabeswächters allzu nahe an die Jahrhundertmitte heran oder gar über sie hinauszugehen. Allerdings stammt der Entwurf zu diesen Scheiben auch wohl kaum von einem Meister, der auf der Höhe seiner Zeit stand. Sie bleiben an Qualität weit hinter dem Freiburger und Frauenfelder Fenster zurück.

In den Kreis der Konstanzer Glasmalereien gehören auch die Fenster, die seit 1881 die fürstlich Fürstenbergische Schloßkapelle in Heiligenberg schmücken.

Sie sind im Inventar des Kreises Konstanz kurz erwähnt und sonst in der kunsthistorischen Literatur noch unbekannt. Weinbrenner, der Restaurator der Kapelle, gibt folgendes über sie an:[1]) „die vier hohen Maßwerkfenster nahmen (sc. bei der Wiederherstellung der Kapelle) in ihren unteren Flächen alte Glasgemälde auf, dem 14. Jahrhundert entstammend. Schon länger in fürstlichem Besitz und vom Glasmaler Müller in Bern wieder hergestellt, behandeln die fünfzehn gut erhaltenen Tafeln (ursprünglich ein großes dreiteiliges Fenster) die Lebens- und Leidensgeschichte Jesu, dazu noch die Krönung Mariä. Jetzt als sechzehntes Feld ist eine neue Verkündigung hinzu ergänzt". Die fünfzehn alten Scheiben stellen dar: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Einzug in Jerusalem, Gebet am Ölberg, Verhör vor Pilatus, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Grablegung, Auferstehung, Christus als Gärtner, Krönung Mariä.

Bei der Kreuzigung assistiert ein Dominikaner. Das hat schon Martin[2]) und Kraus auf die Vermutung gebracht, daß die Fenster aus einem Dominikanerkloster stammen. Nach einem Vergleich mit den Konstanzer Malereien aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird man weiter gehen und das Konstanzer Dominikanerkloster als ihren Ursprungsort ansehen dürfen. Es sei gleich hier schon kurz auf die schlagendsten Übereinstimmungen hingewiesen. Der Kruzifixus zeigt alle charakterischen Merkmale der Konstanzer Gruppe. (Vgl. S. 35.) Der unter dem Kreuz stehende Dominikus, der sich mit der einen Hand auf seinen Stab stützt und mit der andern auf den Kruzifixus weist, entspricht genau dem Dominikus auf der Kreuzigung

1) Weinbrenner, Die Schloßkapelle in Heiligenberg. Konstanz 1882, S. 32.

2) Martin, Die neu hergestellte Schloßkapelle in Heiligenberg. Schriften d. Vereins f. Gesch. d. Bodensees XII 1883. Der Aufsatz beschäftigt sich sonst nur mit dem religiösen Inhalt der Fenster.

des ehemaligen Lettners im Inselkloster. Der runde Kopftypus mit vortretender Stirn und stark überhöhtem Hinterkopf, wie ihn die Weberinnen, die Weingartner Liederhandschrift, das Mittelzeller Bild aufwiesen, ist charakteristisch auch für einen Teil der Heiligenberger Fenster. Der Typus der Madonna stimmt mit dem des Freiburger und Frauenfelder Fensters überein. An jene erinnert auch der schwarz-rote Rankendamast der Hintergründe.[1]) Ebenso sind die architektonischen Bekrönungen, wenn auch reicher, doch von derselben Art wie dort; einzelne Details wie z. B. die dichten Blattreihen auf den Giebeln sind geradezu identisch.

Zeppelins anscheinend nur auf eine vage Tradition gestützte Angabe (vgl. S. 51), die Fenster des Inselklosters seien 1820 nach Freiburg gekommen, brauchen der Annahme, daß es sich bei den Heiligenberger Scheiben um eines der Fenster dieses Klosters handelt, nicht im Wege zu stehen. Denn tatsächlich finden sich in Freiburg keine Fenster dieser Provenienz. Das einzige dort als konstanzisch anzusprechende Fenster stammt, wie oben ausgeführt wurde, aus der St. Johanniskirche oder der Mauritiuskapelle des Münsters in Konstanz. Dagegen geht aus dem oben zitierten badischen Ministerialerlaß von 1820 hervor, daß sich damals auch die Fürstin von Fürstenberg um die Erwerbung von Konstanzer Glasgemälden bemühte und daß ihr Kaufangebot auf die Fenster der Mauritiuskapelle abgelehnt werden sollte. Da sich nun heute in Fürstenbergischem Besitz Fenster von ausgesprochen Konstanzer Charakter befinden, liegt die Annahme nahe, daß die Fürstin damals, als der Ankauf der ursprünglich von ihr gewünschten Fenster nicht zu stande kam, andere Konstanzer Glasmalereien, eben diejenigen des Dominikanerklosters, gekauft hat.

Vermutlich bildeten sie das Mittelfenster des Chors, für das Passionszyklen oder einzelne Kreuzigungsdarstellungen

1) Leider geben ihn die Photographien wieder nur als gleichmäßig schwarze Fläche.

das gebräuchlichste Thema waren.[1]) Mit völliger Sicherheit läßt sich allerdings die einstmalige Anordnung der Scheiben in einem oder mehreren Fenstern nicht mehr ermitteln. Weinbrenner sagt zwar in seiner kurzen Erwähnung der Heiligenberger Glasmalereien: „ursprünglich ein großes dreiteiliges Fenster". Es geht aus der Stelle aber nicht klar hervor, ob er damit seine eigene Hypothese oder den wirklichen Tatbestand wiedergibt. Man könnte z. B. auch an zwei Fenster, eines mit der Jugend, das andere mit der Passion Christi, denken. Allein diese Annahme wird unwahrscheinlich durch den Umstand, daß von der Jugend Christi nur drei, von der Passion dagegen elf Scheiben erhalten sind und zudem die architektonischen Bekrönungen der Kindheitsscenen genau mit solchen aus der Passion übereinstimmen, so daß diese also wohl miteinander Gegenstücke innerhalb desselben Fensters gebildet haben. Gerade diese symmetrisch einander entsprechenden Architekturrahmen, sowie der mit Sicherheit vorauszusetzende rhythmische Wechsel der Grundfarben — er wird bei Fenstern dieser Epoche ausnahmslos beobachtet — geben einigermaßen verläßliche Anhaltspunkte für die Anordnung der Heiligenberger Scheiben zu einem einzigen großen Fenster. (Vgl. die Rekonstruktionsskizze.) Freilich ist bei dieser Verteilung mit einer Anzahl von verlorenen Scenen zu rechnen. Dazu berechtigen nicht nur die Lücken, die bei dieser nach dem Prinzip farbiger und architektonischer Symmetrie gemachten Anordnung entstehen, sondern auch das Fehlen von wichtigen Scenen aus der Jesusgeschichte innerhalb des vorhandenen Bestandes: Verkündigung, Taufe, Gefangennahme, Himmelfahrt. In den unteren Teilen des Fensters, die naturgemäß wohl besonders stark zerstört worden sind, ist am meisten zu ergänzen.[2]) Es ergibt sich bei einer Anordnung in diesem Sinne ein dreiteiliges Fenster, dessen Mittelbahn neun und dessen

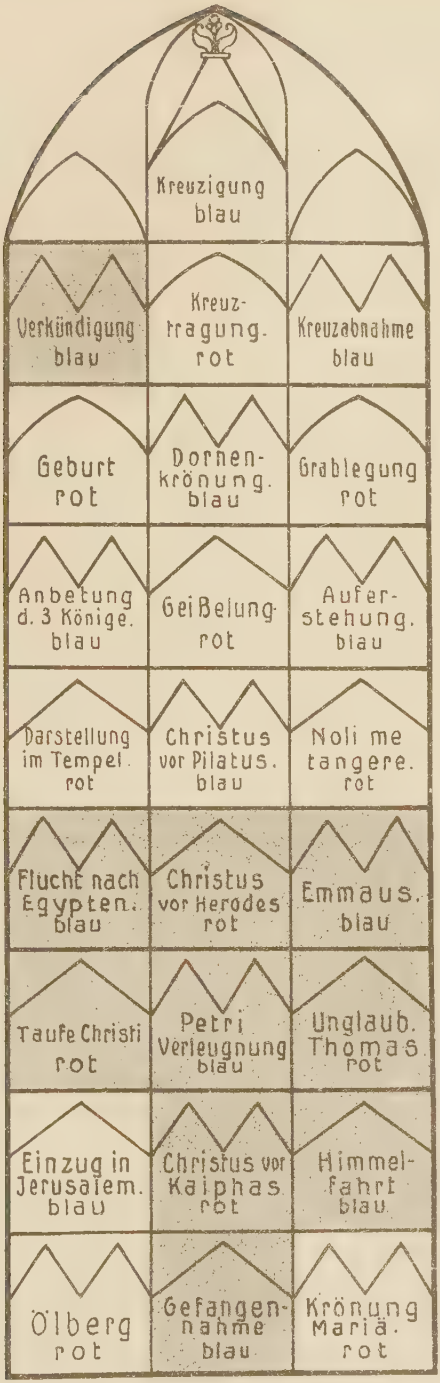
1) z. B. in Münchenbuchsee, Hauterive, Königsfelden, Frauenfeld. Vgl. Lehmann, a. a. O., S. 187.

2) Den Hinweis darauf gab freundlichst Herr Professor Goldschmidt.

Seitenstreifen je acht Scenen enthalten. Die Folge der Geschichten nimmt in der ersten Vertikalreihe links ihre Richtung von oben nach unten, steigt in der Mittelkolonne bis zu der die beiden Seiten überragenden Kreuzigung wieder empor, um in der dritten Seitenbahn von neuem die Richtung nach unten zu nehmen. Felder mit einem Hintergrund von schwarz-rotem Rankendamast und solche mit blauem Rautenteppich stehen in schachbrettartigem Wechsel nebeneinander; desgleichen wechseln zwei- und eingiebelige Bekrönungen ab, wobei die in gleicher Höhe stehenden Architekturen der der beiden Seitenkolonnen immer identisch sind. Eine Schwierigkeit ergibt sich nur in der dritten und vierten Horizontalreihe (von unten gerechnet). Darstellung im Tempel und Einzug in Jerusalem zeigen zwar die richtige Folge von Rot und Blau, aber keinen Wechsel von einem und zwei Giebeln in ihren Bekrönungen. Schiebt man eine — gleichviel ob rote oder blaue — Ergänzungsreihe mit der erforderlichen Rahmeninversion ein, so gerät der Farbenwechsel ins Stocken. Eine zweite eingeschobene Reihe bringt zwar die Farben wieder in die richtige Folge, dagegen die gleichen Rahmentypen abermals übereinander. Immerhin ist dieser Verstoß gegen den architektonischen Wechsel für den Gesamteindruck weniger störend als der gegen die richtige Farbenfolge.[1]) Er findet sogar an einer andern Stelle des Fensters eine Parallele; auch bei der Kreuztragung und Kreuzigung stehen zwei gleichartige einfache Bögen übereinander.

Daß die Kreuzigung bei dieser Anordnung als oberstes Feld der Mittelreihe an eine bevorzugte Stelle rückt, paßt gut zu der nachdrücklich auf den Kruzifixus weisenden Geste des heiligen Dominikus. Martin erklärt sie als einen Hinweis

1) Trotzdem bleibt zu erwägen, ob diese beiden ergänzten Reihen, von denen kein Stück mehr erhalten ist, nicht vielleicht ganz fortbleiben können. Der Rhythmus im Aufbau erfährt durch ihr Vorhandensein oder Fehlen keine Veränderung, und von Scenen, die inhaltlich an dieser Stelle vermißt würden, kommt nur die Taufe Christi in Frage.



Passionsfenster der Konstanzer Dominikanerkirche.

Rekonstruktionsversuch. (Die dunkleren Felder sind ergänzt.)

auf das Hauptprinzip der Dominikaner: den Kampf gegen die Ketzer, namentlich die Albigenser, die ein materielles Leiden Christi ableugneten.

Nicht alle Darstellungen des Heiligenberger Zyklus sind von der gleichen Hand entworfen worden. Deutlich scheiden sich zwei Gruppen, die eine mit großen, geraden Figuren in schlichten, steilfaltigen Gewänden, die zweite mit kleineren, beweglicheren Gestalten, dramatischer in der Aktion und lebhafter im Faltenspiel: der Stil einer älteren und der einer jüngeren Generation. Bei der Rekonstruktion des Fensters ergibt sich der Anteil der beiden derart, daß die Bilder der seitlichen Streifen dem älteren, die Scenen der Mittelreihe dem jüngeren Meister gehören. Das Material von farbigen Gläsern (vorwiegend kühle Töne; viel grelles Rot, besonders häufig ein fahles Grün und schmutziges Braunviolett) ist bei beiden das Gleiche. Das beweist, daß eben nur die Zeichner der Vorlagen verschiedene Persönlichkeiten waren, während die Übertragung in Glas wohl gleichzeitig und von gleicher Hand erfolgte. Die Frage, ob auch die Entwürfe gleichzeitig entstanden zu denken sind, erfordert ein näheres Eingehen auf die Art der beiden Meister.

Die großen Figuren des ersten Malers finden in ihren engen Gehäusen kaum Platz; ihre Köpfe reichen bis weit über die Kämpfer und Bogenanfänge hinaus, und der seitliche Rahmen muß in der Regel gesprengt werden, um der eng gedrängten Menschenmenge etwas mehr Raum zu schaffen. Die Figuren selbst stehen in starrer Geradlinigkeit nebeneinander (Anbetung, Darstellung). Kurven und Diagonalbewegungen werden nach Möglichkeit vermieden. Wo das Thema ein Abweichen vom strengen Vertikalismus fordert (Kreuzabnahme, Grablegung), greift der Zeichner gleich zur Horizontale. Der Leichnam Christi, der bei den meisten Darstellungen der Kreuzabnahme in schräger Richtung heruntergleitet, liegt hier geradezu quer vor dem Kreuz. Die Köpfe der drei trauernd über ihn gebeugten Personen sind mit gewaltsamen Knick gleichfalls in wagerechte Richtung ge-

bracht. Ähnlich verrenkt erscheint der Kopf des Christus am Ölberg. Die Konstanzer Weberinnen zeigten dieselbe Eigentümlichkeit. Ebenso abrupt und gewaltsam sind auch die Handgelenke gebogen (vgl. die Weingartner Hs. und die Grüninger Bilder), und bei den Händen, die die stereotypen, hölzernen Ausdrucksbewegungen machen, fällt ihre Größe auf (Ölberg, Einzug in Jerusalem). Die knappen Gewänder schmiegen sich dem Körper an; die Silhouette ist — abgesehen von den spitzen Armbewegungen — nach Möglichkeit zusammengehalten. Größere Faltenmengen erscheinen selten und dann in spitzen Winkeln und eckigen Brüchen (noli me tangere, Krönung Mariä).

Ganz anders die zweite Gruppe. Die kleinen, lebhaften Figuren reichen nicht mehr über Kämpferhöhe hinaus. Trotz ihrer sehr viel energischeren Bewegungen — die größere Lebhaftigkeit z. B. bei Scenen wie Geißelung und Dornenkrönung war z. T. wohl durch das überkommene Schema vorgeschrieben, kam offenbar aber auch der auf größere Bewegtheit gehenden Tendenz dieser vorgeschritteneren Stilstufe entgegen — haben diese Leute bequem in ihrem Felde Platz und überschneiden nur hier und da einmal den Rahmen, weniger aus Raummangel als infolge der Vorliebe dieses Künstlers für bewegte, reiche Silhouetten. Am besten zeigt ein Vergleich der beiden Bilder mit Darstellungen des Kreuzes den Unterschied in der Raumökonomie. Bei der Kreuzabnahme des älteren Meisters erhebt sich das Kreuz groß und wegversperrend bis zum oberen Bildrand und überschneidet rücksichtslos die ganze obere Architektur des Bildes. Bei der Kreuzigung des jüngeren steht es wohlproportioniert unter dem Bogen, die Menschen darunter haben reichlichen Platz. Auch eine verhältnismäßig vielfigurige Scene wie Christus vor Pilatus wirkt bei dem zweiten Meister noch durchaus locker neben vollgestopften Bildern des Älteren wie etwa der Grablegung. Die Figuren des Jüngeren sind schmächtiger. Bei den andern fielen die zu großen runden Köpfe auf; bei diesem sind sie zierlicher

und nicht mehr so stark nach hinten herausgewölbt. In ihren Bewegungen sind die Gestalten der zweiten Gruppe biegsamer und elastischer; keine gewaltsam verrenkten und spitzwinklig abgebogenen Gliedmaßen mehr, sondern gelöste Gelenke und weiche Kurven. Bezeichnend ist die fast schraubenförmige Drehung Christi am Marterpfahl; hier geht ein einheitlicher Rhythmus durch die ganze Figur. Entsprechend der reicheren Silhouette und dem größeren Schwung der Körper ist auch die Gewandung bei dem Jüngeren reicher und runder. Im Aufbau seiner Architekturen zeigt er gegenüber dem älteren nichts prinzipiell Neues. In Variationen des gleichen Themas — nicht zwei der fünfzehn Scenen haben denselben Rahmen — sind beide gleich erfinderisch. Nur an einem Detail hat der Jüngere Änderungen vorgenommen. Auf den Giebeln des Verhörs und der Geißelung bringt er noch die gleichen flachen, dreilappigen Blätter an wie der Ältere. Bei der Dornenkrönung gibt er zwei Ordnungen von Krabben, neben dem herkömmlichen kleinen Dreiblatt vollere, plastisch sich wölbende Blätter. Über der Kreuztragung sind sie noch voller und krauser geworden, durchaus ein Abbild der in der großen Architektur gebräuchlichen Form. In der Kreuzigung kehrt er wieder zu einem rein flächenhaften Blattschmuck zurück, aber nicht zu dem konventionellen kleinen Dreiblatt, sondern es ist ein großes, fleischiges, „naturalistisches“ Blatt geworden. Aus der körperhafteren Behandlung eines Details, dem freilich auch bei den Personen weniger die plastische Durchführung der Formen[1]) als ein stärkeres Vor und Zurück der Bewegungen entspricht, auf ein entwickelteres Raumgefühl des Meisters zu schließen, wäre übertrieben. Wirklich räumliche Vorstellungen zu geben, lag ihm ebenso fern wie dem Älteren. Vor einem abstrakten Hintergrund spielt sich bei dem einen wie bei dem andern die ganze Scene in einer

1) Von einer wirklichen Modellierung sehen sämtliche Fenster dieser Epoche ab. Sie findet sich mit der reichlicheren Verwendung von Schwarzlot auf Glasmalereien erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Zone ab; kaum ist der Bodenstreifen unter den Füßen angegeben.

Verschieden ist das Verfahren der beiden Meister in der Verteilung ihrer Farben. Der erste gibt in jedem Bild ein oder zwei große Farbenkomplexe, um die kleinere Partien von verwandten Farben verteilt sind, und erzielt in der Regel schreiend harte Wirkungen. Der zweite geht auf mosaikartige Verteilung aus. Er gibt nie so große Flächen von einer Farbe wie jener und stellt nach Möglichkeit Komplementärfarben zusammen. Auf diese Art belebt er auch die Hintergründe. Den schematischen blauen Rautengrund des andern unterbricht er durch kleine rote Kreise auf den Kreuzungspunkten der Diagonalen, was den mosaikartigen Eindruck erheblich verstärkt.[1]) Auch seinen Rankendamast gestaltet er gefälliger; er zeichnet zarte, feingefiederte Blättchen in immer wieder neu varierten Rankenkombinationen (in ähnlicher Art wie die Rankenrosetten zwischen den Märtyrerscenen im Konstanzer Dominikanerkloster); der ältere Meister wiederholt beständig auch hier beim Hintergrund dasselbe steife Dreiblatt wie bei seinen Giebelbekrönungen.

Die Stilstufe des älteren Meisters entspricht etwa derjenigen der Leinwandbilder, der Weingartner Liederhandschrift und des St. Galler Rudolf von Ems; die des Jüngeren den Märtyrerscenen im Inselkloster (Geißelung und Dornenkrönung sind jenen im Schema der Dreifigurenkomposition besonders nahe verwandt) und der Kreuzigung von 1348. Die Architekturen der beiden Meister sehen in ihrem komplizierteren Aufbau jünger aus als die des Freiburger und Frauenfelder Fensters. Dies Datum erscheint nun für den

---

1) Die mosaikartige Anordnung war ein Vorzug der gemalten Fenster des 13. Jahrhunderts gegenüber den die Darstellung mehr in große Farbmassen zusammenziehenden Glasmalereien des 14. Jahrhunderts. Man vergleiche die Fenster beider Epochen in der Elisabethkirche in Marburg (Haseloff, Die Glasgemälde d. Elisabethkirche in M., Berlin 1906). Vielleicht handelt es sich bei dem Heiligenberger Meister um ein bewußtes Zurückgehen auf die ältere Technik.

Stil des älteren Meisters auffallend spät. Trotzdem wird man mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß hier ein rückständiger neben einem im Stil fortgeschritteneren Meister gearbeitet hat. War doch auch z. B. bei den sicher datierbaren Rineggschen Bildern gegenüber der Kreuzigung von 1348 eine gewisse Rückständigkeit zu konstatieren.[1]) Wenn die Herleitung der Heiligenberger Fenster aus dem Konstanzer Dominikanerkloster richtig ist, müssen sie jedenfalls vor 1339, d. h. vor dem Dominikanerexil, entstanden sein.

Ikonographisch zeigt der Heiligenberger Zyklus keine Beziehungen zu anderen oberrheinischen oder schweizerischen Passionsfenstern (Straßburg, Freiburg, Königsfelden). Dagegen fanden und finden sich auf den Wänden kleinerer Landkirchen im weiteren Umkreis des Bodensees und Oberrheins gemalte Passionsfolgen,[2]) die zwar nirgends durchweg, aber doch bald in dem einen, bald in dem anderen charakteristischen Zug mit den Heiligenberger Scheiben übereinstimmen.[3]) Auch die Architekturen der Fenster lassen auf eine gewisse Beziehung zu diesen Wandmalereien schließen, die gleichfalls in der Regel architektonische Rahmungen, wenn auch einfachere als in Heiligenberg, aufweisen, während die gleichzeitigen Glasmalereien dafür keine Analogien bieten. Die Mehrzahl der Fenster des 14. Jahrhunderts zeigt Architekturbaldachine nur über Einzel-

---

1) Andererseits ist auch möglich, daß die Entwürfe eines älteren Meisters ein bis zwei Jahrzehnte liegen geblieben sind und erst, als ein Jüngerer die fehlenden Scenen des Cyklus hinzuergänzt hatte, ausgeführt wurden.

2) Noch vorhandene Zyklen in Oberstammheim (Durrer u. Wegeli, Mitteilungen d. ant. Ges. Zürich XXIV 1899) und Landschlacht (Beyerle, Schauinsland 1911). In neuerer Zeit aufgedeckte und dann wieder vernichtete in Bischofszell (Rahn, Kunstdenkmäler d. Kantons Thurgau S. 61 ff.), in Nußbaumen (Anzeiger f. Schweizer Altertumskunde N. F. IV, 1902, S. 157) und in Oberwinterthur (Rahn, Mitteil. d. ant. Ges. Zürich XXI 1883). Sämtlich im Kanton Thurgau.

3) Da nur wenige Abbildungen, die eine Nachprüfung ermöglichen, vorhanden sind, hat es keinen Zweck, die einzelnen Analogien herzuzählen.

figuren (wie bei den hier besprochenen Freiburger, Frauenfelder und Karlsruher Scheiben); mehrfigurige Scenen werden in der Regel in Medaillonform gerahmt.[1]) Die übereinstimmenden Züge der Heiligenberger Fenster und der genannten Wandmalereien lassen eine ihnen allen gemeinsame Quelle vermuten. In welcher Richtung diese zu suchen ist, zeigen die Reliquienschreine des heiligen Markus und der heiligen Johannes und Paulus im Münsterschatz von Reichenau-Mittelzelle. Ein Teil ihrer Silberreliefs, Scenen aus der Jugend und Passion Christi, stimmt gleichfalls ikonographisch mit den Heiligenberger Scheiben überein; z. B. Anbetung der Könige (mit der linkssitzenden Maria; bei den meisten Anbetungsdarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts sitzt sie rechts), Darstellung, Geißelung, Christus und Magdalena. Die Schreine sind wahrscheinlich französische Arbeit; Genaueres über Ort und Zeit ihrer Entstehung ist noch nicht festgestellt.[2]) Eine direkte Beziehung zwischen ihnen und den Bodenseemalereien kommt natürlich kaum in Frage. Sie zeigen nur, wo die allen diesen Werken gemeinsamen Vorbilder zu suchen sind: in der französischen Kunst. Es wird weiter unten noch davon die Rede sein.

Ein Kelch mit Patene im Besitz des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen verdient in diesem Zusammenhang noch Erwähnung.[3]) Seine Silberschmelzplatten geben für die Geburts-, Ölbergs- und Auferstehungsscenen der

---

1) Eine weitere Ausnahme am Oberrhein die Scene des heiligen Eligius im Fenster der Schmiedezunft des Freiburger Münsters.

2) Marquet de Vasselot, Revue archéologique 1901, S. 183. Beide Schreine sind eng miteinander verwandt und stammen offenbar aus der gleichen Werkstatt. Der wohl etwas ältere Markusschrein ist mit Karls IV. Besuch auf der Reichenau im Jahre 1353 in Zusammenhang gebracht worden, um seine französische Herkunft zu erklären: der für französische Kunst eingenommene Kaiser hätte ihn bei einem französischen Künstler bestellt. Dieser Termin ist von Marquet de Vasselot wohl mit Recht als zu spät zurückgewiesen worden.

3) Hefner-Alteneck, die Kunstkammer des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, München 1864. Tf. 13, 14, 15.

Heiligenberger Fenster ikonographische Parallelen. Auch stilistisch stehen sie ihnen nahe; sie haben den gleichen Figurentypus wie der ältere Heiligenberger Meister und die gleichen abwechselnd aus Rankenmuster und Rautenteppich gebildeten Hintergründe. Der Kelch ist im 17. Jahrhundert im Besitz des Konstanzer Bischofs von Praßberg gewesen, dessen Wappen unten in den Fuß eingefügt ist. Dieser Umstand hat Falke,[1]) der die frühere Annahme, der Kelch sei kölnische Arbeit, ablehnt, darin bestärkt, Basel, aus dessen Domschatz andere Tiefschnittschmelze des 14. Jahrhunderts stammen, als Herstellungsort anzusehen. Die nahen Beziehungen zu den Konstanzer Malereien sprechen jedenfalls auch für oberrheinischen Ursprung, wenn sie nicht gar, zusammen mit der Tatsache, daß später ein Konstanzer Bischof Besitzer des Kelches war, zu der Vermutung, er stamme aus Konstanz, berechtigen.

1) Falke und Frauberger, deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, 1904, S. 120 und Tf. 111, 112.

IV. Wandlung und Herkunft des Stils der Konstanzer Malereien.

Ein kurzer Rückblick mag noch einmal die Hauptmomente in der beobachteten Stilwandlung — von Entwicklung zu sprechen erscheint gegenüber dem lückenhaften Material fast zu pretentiös — vergegenwärtigen.

Die spärlichen Reste des 13. Jahrhunderts zeigten den spätromanischen Stil in rein linearer Form. Festumrissene, vor abstraktem Hintergrund in feierlicher Symmetrie und Ruhe aufgereihte Gestalten, bei denen wenig von den durch byzantinische Vorbilder bestimmten Tendenzen der übrigen gleichzeitigen deutschen Malerei zu spüren ist: von dem Streben nach räumlicher Wirkung, von der übermäßigen Bewegtheit und der Häufung der Faltenmotive. Für diese Kunst bedeutet der Übergang zum gotischen Zeichnungsstil keinen so völligen Bruch mit der Tradition wie für die bysantinisierende Richtung. Der Umschwung muß sich auch in Konstanz um die Jahrhundertwende vollzogen haben. Die Bilder des frühen 14. Jahrhunderts zeigen bereits die neue Kunst: biegsame Körper, gelockerte Gelenke, gerundete Falten. Trotzdem finden sich immer noch genug Härten und spitzwinklige Linienbrechungen als Residuen der früheren Phase, und die in eine Ebene gepreßten Bewegungen der Personen nehmen oft seltsam verrenkte Formen an. Die Vereinfachung aller Motive, namentlich der Gewänder, hat gegenüber dem 13. Jahrhundert noch zugenommen, und der Verzicht auf jede kubische Wirkung ist noch deutlicher. Spuren von Modellierung finden sich nur noch in den

Handschriften der Zeit; die Wand- und Glasbilder sind ganz auf die Wirkung der Silhouette gestellt. Die Figuren stehen vor der völlig unräumlichen, glatten Bildfläche und entbehren bisweilen sogar noch den konventionellen, schmalen Bodenstreifen unter den Füßen. Von der Monumentalität des 13. Jahrhunderts ist wenig übrig geblieben. Die Wand wird in viele kleine, bald runde, bald rechteckige Felder geteilt und so mit einem Teppichmuster überzogen, bei dem die einzelnen Bilder keine selbständige Rolle mehr spielen. Dies Dekorationsschema beweist, daß es sich hier um eine abgeleitete Kunst handelt. Das für Glasfenster durch die Technik gebotene System der Vielteilung ist auf die Wand übertragen worden, die nun nicht mehr als kompakte Masse, sondern mehr wie ein Durchblicke eröffnendes Gitter wirkt, deutlich eins darin mit dem Grundzug der Gotik überhaupt: der Negierung der Materie.

Dies vielteilige Dekorationssystem bleibt bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus das herrschende, nur daß anstelle der Medaillonanordnung vielfach architektonische Rahmungen treten. Im übrigen sind bei der späteren Gruppe keine prinzipiellen Unterschiede gegenüber der früheren zu verzeichnen. Die Abstraktion von jedem räumlichen Zusammenhang bleibt bestehen; auf Akzessorisches wird noch immer nach Möglichkeit verzichtet, und nur die Figuren gelten als darstellenswert. Diese selbst haben allerdings eine Wandlung durchgemacht. Ihre Proportionen stehen nicht mehr in so schreienden Mißverhältnis zur Umgebung wie früher, und ihre Bewegungen sind natürlicher und freier geworden. Die dritte Dimension, die auch bei dieser Generation für das Bildganze garnicht in Betracht kommt, wird doch bei der Einzelfigur berücksichtigt, entweder durch stärkere Modellierung in Licht und Schatten (Kreuzigung von 1348) oder durch in verschiedene Tiefenzonen gelegte Bewegungen. Wahrscheinlich ist die Plastik der Zeit nicht ohne Einfluß auf das wachsende Verständnis für Darstellung des Körpers auch in der Malerei gewesen.

Auch die Entwicklung des Gewandes zu größerem Faltenreichtum mit welligen Säumen und stärkerer Betonung der Horizontale vollzieht sich in der Plastik analog. Mit der größeren Beweglichkeit und Zierlichkeit der Figuren auf den späteren Konstanzer Bildern geht auch ein Streben nach stärkerem Ausdruck in Gesicht und ganzer Körperhaltung Hand in Hand. Die großen, plumpen Hände (Weingartner Hs., älterer Meister in Heiligenberg) sind jetzt als sprechende Ausdrucksmittel nicht mehr nötig. Der Meister der Kreuzigung von 1348 versucht Affekt und Stimmung schon in den Zügen der Gesichter und in der Führung der Silhouette auszudrücken.

Die Wandbilder aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zeigen keine neuen Elemente, nur größere Leichtigkeit in der Handhabung der alten und ein Loskommen von dem kleinlichen Silhouettencharakter der früheren Periode. (Kreuzigung im Münsterkreuzgang.)

In der Entwicklung der Farbe geht der Weg von den satten, dunklen Tönen — im Anfang des Jahrhunderts herrschen hauptsächlich rot und grün — zu immer helleren und kühleren Nuancen. Der Mehrzahl der Wandbilder sind die blaugrünen Hintergründe eigentümlich.

Daß der Stil der Wandgemälde sich restlos mit dem der Glasmalereien deckt, ist auch für diese Zeit charakteristisch. Gerade bei den gemalten Fenstern zeigt sich der rein silhouettenhafte Zeichnungsstil in seiner erfreulichsten Form, weil, was bei den anderen als eine — wenn auch selbst gewollte — Beschränktheit empfunden wird, hier die ganz selbstverständlich aus dem Charakter des Glasbildes selbst (Technik und Transparenz) herausgewachsene Eigentümlichkeit ist.

Die Wandmalerei der Bodenseegegend kam erst allmählich über den raumlosen Linienstil hinaus, als um die Wende zum 15. Jahrhundert neue Anregungen — fast gleichzeitig, wie es scheint, von drei verschiedenen Seiten — einsetzten, die auf das Problem der Dreidimensionalität führten.

Die Wandmalereien von Landschlacht[1]) und Markdorf sind ohne Zusammenhang mit italienischer Trecentomalerei nicht denkbar. Die Tafeln des Rosgarten-Museums[2]) weisen auf Burgund. Bei den Malereien im Bogenfries des Münsters, im Schallerschen Haus und in der Augustinerkirche in Konstanz[3]) scheinen Beziehungen nicht nur zur französischen sondern auch zur böhmischen Kunst vorzuliegen. Alle miteinander aber begegnen sich in dem gleichen Streben, nicht mehr nur zeichnerische Symbole für das Darzustellende zu geben, sondern einen kubisch empfundenen, Raumwerte enthaltenden Ausschnitt der Wirklichkeit.

Die Frage nach der Herkunft des Stils und den Vorlagen der Konstanzer Malereien des 14. Jahrhunderts ist bei Besprechung der einzelnen Bilder gelegentlich schon gestreift worden. Es war nirgends möglich, auf bestimmte Vorbilder hinzuweisen, nur deutete der Stil im allgemeinen — besonders deutlich bei den Martyrien des Inselklosters und den Monatsbildern der Rineggschen Kurie, die ganz ausgesprochen den Charakter von vergrößerten Miniaturen haben, — auf Buchmalereien, und zwar französische, als Vorlagen.

Gegen die herkömmliche Annahme, daß hauptsächlich Pariser Miniaturen auf die deutsche Malerei des 14. Jahrhunderts stilbildend gewirkt haben, sind von Vitzthum[4]) und neuerdings auch von Clemen[5]) Einwände erhoben worden. Von einer direkten Einwirkung von Paris sei nichts zu spüren, nur die nordfranzösisch-belgische Kunst sei von der Maas her gegen den Rhein und die Mosel vorgedrungen und habe neben ihrem eigenen Stil nicht unbeträchtliche Elemente der englischen Kunst bis weit rheinaufwärts

1) Außer dem S. 67 erwähnten Passionszyklus des 14. Jahrhunderts weist die kleine Dorfkirche noch Malereien aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts auf; vgl. Schauinsland 1911.

2) Wingenroth und Gröber a. a. O., Fig. 2 und 3.

3) Ebenda, Tafel II.

4) Vitzthum, Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907. S. 196ff.

5) Clemen, Rezension d. obigen Buches, Repert. 1911, Heft 1.

(speziell auch bis Konstanz) mit sich gebracht. Für Köln und die Gegend um Maas-Eiffel-Metz, also das belgisch-lothringische Grenzgebiet, weist Vitzthum engste direkte Beziehungen zur belgischen (Gent, Maestricht) und ostenglischen Kunst nach. Indirekte Abhängigkeit von dieser nimmt er für das oberrheinische Gebiet an, denn einerseits zeigen hier mehrere Wandmalereien eine Reihe von Zügen, die sich — besonders die Art der architektonischen Rahmungen — bei einer Gruppe von lothringischen Miniaturen, zu denen Vitzthum die beiden Londoner Prachthandschriften, die Somme le Roi und Ste Abbaye, rechnet, wiederfinden, und andrerseits erstrecken sich bis an den Oberrhein Ausläufer der kölnischen Malerei: einzelne Freiburger Glasfenster sowie die Konstanzer Kreuzigung von 1348 hält Vitztum direkt für kölnische Arbeit.

Was die Verwandtschaft der oberrheinischen Malerei mit der genannten Miniaturengruppe betrifft, so lassen sich in der Tat auch aus dem Konstanzer Material eine Anzahl von Belegen dafür beibringen. Dagegen scheint die völlige Ablehnung jeglichen französischen Einflusses auf dieses Gebiet sowie die Annahme einer direkten Abhängigkeit von Köln keineswegs haltbar.

Für die Beziehung der Konstanzer Malereien zu Bilderhandschriften in der Art der Somme le Roi und Ste Abbaye sind die Baldachinarchitekturen nicht das ausschlaggebende Moment. Von dem spielerischen Reichtum der Bildarchitekturen jener Miniaturen sind die verhältnismäßig einfachen Spitzgiebel der Konstanzer Glasfenster noch ziemlich weit entfernt.[1]) Dagegen finden sich in Gewand- und Figurenzeichnung bei einzelnen Konstanzer Bildern, z. B. den Weberinnen, und der Somme le Roi auffallend verwandte Züge. Auf das Gemeinsame in dem „Widerspruch zwischen den nur wenig organisch durchgebildeten Körpern und den sehr graziösen, mannigfaltigen Bewegungen der

1) Eher könnte man für die Konstanzer Architekturen auf englische Miniaturen in der Art des Peterborough-Psalters hinweisen.

Extremitäten“ und auf die schwarzen Schuhe hat schon Vitzthum hingewiesen. Ferner kehrt bei beiden eine Eigentümlichkeit wieder, die aus der Unfähigkeit, Gliedmaßen in richtiger Verkürzung zu geben, entspringt: ein Arm, der aus der Tiefe herauskommen soll, wird unnatürlich in die Höhe gedreht, so daß der Ellbogen fast in Kopfhöhe liegt; man vergleiche den David der Somme le Roi (Vitzthum Tf. 48) mit Bild 7 und 13 der Weberinnen. Auch einzelne Sitzmotive stimmen genau überein. Die Art, wie derselbe David die Beine übereinanderschlägt, wie in der Biegung des Knies sich die Falten bilden, kehrt bei den Weberinnen und in der Weingartner Liederhs. mehrfach wieder. Auch auf die mit den Konstanzer Glasfenstern übereinstimmende Behandlung der Hintergründe in den beiden Londoner Hss., auf den regelmäßigen Wechsel von Ranken- und Rautenmuster, kann hingewiesen werden. Dabei ist freilich zu bemerken, daß auch einzelne Pariser und englische Miniaturen dieselbe Eigentümlichkeit haben (z. B. das Brevier Philipps des Schönen von Honoré und der Arundelpsalter). Daß überhaupt auch an französische Vorlagen gedacht werden muß, beweisen die Kopftypen in Konstanz. Die verhältnismäßig großen Köpfe mit stark vortretender Stirn und überhöhtem Hinterkopf, wie sie namentlich die Bildergruppe vom Anfang des 14. Jahrhunderts aufweist, sind für die Pariser Miniaturen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts charakteristisch. Mit den zierlich-schmalen Köpfen der belgisch-englischen Kunst mit geraden Stirnen und spitzvorspringenden Nasen haben die Konstanzer nichts gemein. Besonders deutlich weisen die Malereien des Dominikanerklosters auf Französisches hin, allerdings auf zeitlich ziemlich weit hinter ihnen Zurückliegendes. Für die Kreuzigung des ehemaligen Lettners bietet etwa der Stil der Vie et histoire de St. Denis von 1250 Verwandtes.[1]) Daß die Martyrienbilder das auf

1) Publikation von Omont bei Berthaud frères. Man vergleiche den Papst des Kreuzigungsbildes mit den rollenförmig über der Stirn zurückgestrichenen Haaren mit dem Typus des heiligen Dionysius.

französischen Glasfenstern (z. B. Sens, Rouen, Bourges) gebräuchliche Drei- oder Vierfigurenschema in Medaillonform — wahrscheinlich durch Vermittlung von Miniaturen — übernommen haben, ist schon oben ausgeführt worden; dort wurde auch auf die Verwandtschaft des Rankenornaments zwischen den Medaillons mit dem Dornblatt der französischen Miniaturen hingewiesen. Hier ist auch noch einmal an die in Deutschland doch gewiß auffällige Füllung des Grundes mit der französischen Lilie, die einige der Weiberlistscenen zeigten, zu erinnern und ebenso daran, daß die einzelnen Elemente, die nachher in ihrer charakteristischen Zusammenstellung den oberrheinischen Kreuzigungstypus des 14. Jahrhunderts abgeben, bereits in französischen und englischen Miniaturen des 13. Jahrhunderts vorgebildet sind.

Über die Art der Vorbilderübermittlung kann kein Zweifel sein. Der internationale Büchermarkt des späten Mittelalters brachte französische illuminierte Handschriften in Mengen ins Ausland. „Durch den Welthandel mit Handschriften wurden die Grenzen der provinziellen Entwicklung vollständig durchbrochen.“[1]) Speziell für Konstanz bestand aber auch ein direkter Verkehr nach Frankreich, ganz abgesehen von dem allgemeinen Büchermarkt. Einmal durch die nahen Beziehungen der Dominikaner zur Pariser Universität und ihren dortigen Studienkonvent.[2]) Ferner auch durch die Konstanzer Bischöfe. Heinrich II. von Klingenberg ist mehrfach als Gesandter Kaiser Albrechts am Hofe Philipps des Schönen gewesen.[3]) Durch ihn mag manche

1) Dvořák, Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt. Jahrbuch des ah. Kaiserhauses XXII.

2) Die Bedeutung der Bettelorden für die Einführung gotischer Architekturformen von Westen her gerade auch in dieser Gegend ist erwiesen. Vgl. Klaiber, Zur Entstehungsgesch. der schwäb. Gotik. Repert. 1910. Für die Malerei scheinen die Dominikaner hier eine ähnliche Rolle gespielt zu haben.

3) Regestae episcoporum Constantiensium. Innsbruck 1905. II. Nr. 3108—3110.

französische Handschrift nach Konstanz gelangt sein, und noch wahrscheinlicher ist das bei seinem Nachfolger Gerhard von Autun, einem geborenen Franzosen, der auf seinem ausländischen Bischofssitz niemals heimisch wurde.[1]) Nach Frankreich wurde Konstanz auch durch den Leinenhandel geführt, dem es im 13. und 14. Jahrhundert seine hohe wirtschaftliche Blüte verdankte.[2]) Das Hauptabsatzgebiet waren die Messen der Champagne. Möglicherweise erklärt sich durch die Beziehungen zu dieser Gegend auch die Tatsache, daß in Konstanzer Malereien Anklänge gleicherweise an französische und englische Miniaturen zu finden sind, denn gerade für die Champagne hat Vitzthum ein Zusammenströmen von pariserischen und englischen Einflüssen konstatiert.

Allerdings lassen sich diese vagen Vermutungen nicht fester formulieren, ehe nicht ein größeres Abbildungsmaterial eine sichere Grundlage dafür abgibt. Und auch dann würden sich wahrscheinlich über den Beweis allgemeiner Anregungen hinaus wirklich enge stilistische Übereinstimmungen kaum ergeben, denn der Abstand zwischen den ausländischen Miniaturen und den Konstanzer Arbeiten ist gewaltig.[3]) Nicht nur sind die Motive vereinfacht und die Darstellung unter möglichstem Verzicht auf alles Beiwerk auf fast nur Figürliches beschränkt, der Stil ist auch stark vergröbert worden (wobei freilich die Übertragung von Miniaturvorbildern auf große Wandflächen auch Vorschub leistete) und hat seine ganz bestimmte provinzielle Abwandlung erfahren. „Es liegt in dieser Verrohung eines entlehnten Stils, wie so oft, der eigentliche Fortschritt.

---

1) Reg. II. Nr. 3806. Er was fast gelert, aber der sitte und sprache der Tütschen unwissend, sagt von ihm die Chronik.

2) Schulte, a. a. O. S. 605.

3) Allerdings muß man berücksichtigen, daß für den Bücherhandel und -Export nicht die großen Prachthandschriften, sondern billigere Codices, die jenen an Qualität weit nachstanden, in Frage kamen.

Die Künstler der neuen Schule lernen auf eigenen Füßen stehen" (Dvořák).

Wenn auch die Konstanzer Malereien in ihrer lückenhaften und schlechten Erhaltung durchaus nicht das Bild einer einheitlichen und geschlossenen Schulproduktion bieten, so lassen sie doch eine Reihe gemeinsamer Züge erkennen, durch die sie sich von anderen deutschen Lokalgruppen dieser Zeit, von denen bis heute allerdings nur erst die kölnische ganz greifbar dasteht, unterscheiden. Die Konstanzer Kreuzigung von 1348 ist nicht, wie Vitzthum gemeint hat, eine kölnische Arbeit, sondern durch ebensoviele charakteristische Merkmale mit anderen Konstanzer Werken verknüpft wie von der kölnischen Malerei getrennt.[1]) Den überzarten, holdseligen Gestalten der Kölner mit länglich schmalen Köpfen und feinen geraden Nasen stehen, wenn auch nicht unberührt von der allgemeinen Zeittendenz nach Zierlichkeit und Anmut, die doch derberen und irdischeren Konstanzer Figuren mit runden Schädeln, vorgebauten Stirnen und massigeren Nasen gegenüber. Die kölnischen Malereien machen nicht wie die Konstanzer den Eindruck von vergrößerten Miniaturen; das hängt wohl mit ihrer Abhängigkeit von der englischen Kunst zusammen, in der, wie es scheint, die Monumentalmalerei eine entscheidendere Rolle — auch für die Miniaturen — gespielt hat als in Frankreich.[2]) Auch das ganz anders als in den Konstanzer Bildern sich aussprechende Liniengefühl der Kölner mag sich aus der Verwandtschaft mit englischer Kunst erklären.

1) Es handelt sich hier um die Malereien der Kölner Domchorschranken und die ihnen gleichzeitigen und verwandten Werke. Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule Tf. 3 ff. Das einzige Konstanzer Bild, das auffallend viele Berührungspunkte mit ihnen hat, ist die Kreuzigung im Münsterkreuzgang. Vgl. S. 48.

2) Charakteristisch ist der Fall des Peterborough-Psalters, der als eine Kopie der Fresken auf der Rückseite der Chorstühle in Peterborough nachgewiesen ist (Cambridge Antiquarian Society's Communication IX, 178 ff.). Also das umgekehrte Verhältnis von Miniatur und Wandmalerei wie in Frankreich.

Für die Kölner hat die Linie einen viel selbständigeren Wert; sie freuen sich an ihren gleitenden Rhythmen, sie lassen sie gern in ornamentale Kurven auslaufen. Die oberrheinischen Malereien sind in ihrer Zeichnung sachlicher, knapper und nüchterner; ihnen kommt es nicht auf die Schönlinigkeit, sondern auf möglichste Klarheit und scharfe Charakterisierung an. Etwas spürt man schon jetzt von der tiefen Verschiedenheit, die 100 Jahre später oberrheinische und kölnische Kunst so prinzipiell von einander trennt. Die nüchtern-klare Anschaulichkeit eines Konrat Witz hat mit der zart-empfindsamen kölnischen Malerei keine Berührungspunkte. Und wenn auch gerade diesem Künstler entscheidende Anregungen von Westen her gekommen sind, so wird doch sicherlich auch die heimische Werkstattradition — daß eine solche bestanden hat, ist bei so ausgedehnter und teilweise künstlerisch hochstehender Produktion, wie sie die Konstanzer Reste des 14. Jahrhunders bezeugen, kaum zweifelhaft, — nicht ohne Einfluß auf seine Entwicklung gewesen sein.

Nachweis der Photographien.

Photogr. German Wolf, Konstanz:
Wandgemälde im Dominikanerkloster.
Leinwandbilder.
Fenster in Heiligenberg.

Photogr. Alfred Wolf, Konstanz:
Wandgemälde im Münsterkreuzgang.

Photogr. Kratt, Karlsruhe:
Wandgemälde in Reichenau-Mittelzelle.
Wandgemälde der Rineggschen Kurie.
Scheiben der Karlsruher Altertümersammlung.

Photogr. Teufel, München:
Rud. v. Ems, Cgm. 6406 Staatsbibl. München.

Landesmuseum Zürich:
Konstanzer Holzkästchen des Landesmuseums.

Münsterbauverein Freiburg:
Konstanzer Fenster im Freiburger Münster.

Eigene Aufnahmen:
Psalter H. B. 29 Landesbibl. Stuttgart.
Weingartner Liederhs. Landesbibl. Stuttgart.
Rud. v. Ems, 302 Stadtbibl. St. Gallen.
Pausen der Weiberlistscenen.
Wandmalereien in Grüningen.
Köpfe im Bogenfries des Konstanzer Münsters.

Lebenslauf.

Am 26. Februar 1881 wurde ich, Hertha Wienecke in Gleszczonek, Kreis Wirsitz, Provinz Posen, als Tochter des verstorbenen Gutspächters Franz Wienecke und seiner gleichfalls verstorbenen Frau Hulda, geb. Buchholz, geboren. Ich besuchte von 1891—1897 die städtische höhere Mädchenschule in Bromberg. 1901 trat ich in die von Helene Lange geleiteten Frauen-Gymnasialkurse in Berlin ein, die ich Ostern 1906, nach Ablegung der Reifeprüfung am Augusta-Gymnasium in Charlottenburg, verließ. Meine akademischen Studien habe ich an den Universitäten Genf (1 Semester), München (2), Berlin (5), Wien (1), Halle (2) absolviert. Anfänglich mehr für Literatur- und Sprachstudien interessiert, habe ich mich später ganz der Kunstgeschichte zugewendet. Meine Lehrer waren die Herren Professoren:

Bouvier, Cornelius, Duproix, Dvořàk, Furtwängler, Heidrich, Hildebrandt, Kékulé von Stradonitz, Goldschmidt, von der Leyen, Alois Riehl, Berthold Riehl, Robert, von Schlosser, Simmel, Strzygowski, Tangl, Tobler, Voll, Wölfflin.

Herrn Professor Goldschmidt bin ich zu besonderem Dank verpflichtet.